This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

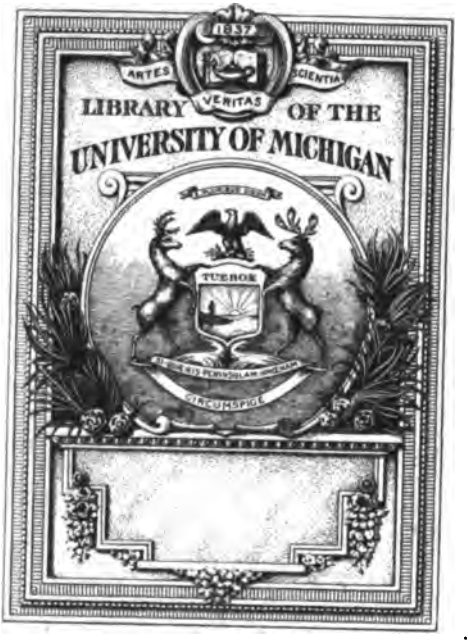
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

838
G60
G86f

838
G60
G86f

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Dritte Folge.

Fünfzehn Essays

von

Herman Friedrich Grimm.

Dritte Folge.

Berlin,
Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung
Harrwitz und Goßmann.
1882.

Alle Rechte vorbehalten.

Weimar. - Hof-Buchdruckerei.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

X/492

Dritte Folge.

Berlin
Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung
Harrwitz und Gossmann
1882.

German
Harrassowitz
9-29-29
9463
2pts

Vorbemerkung.

Die in dieſer dritten Folge meiner geſammelten Aufſätze gegebenen Stücke haben beim Abſchluſſe des Druckes durch den nun vorangeſtellten Nekrolog Ralph Waldo Emerſons einen Zuwachs erfahren. Er ſchien mir hierher zu gehören. Der erſte Band hatte (1874) den Eſſay gebracht, in dem ich vor zwanzig Jahren (1861) den erſten Eindruck, den die Schriften Emerſons auf mich gemacht, darzulegen ſuchte. Der vorliegende Band enthält die Ueberſetzung zwei ſeiner Eſſays aus den Representative Men, die an ſich keinen hervorragenden Platz unter ſeinen Arbeiten einnehmen, von mir aber übertragen wurden weil ihr Inhalt dem Deutſchen Publikum am nächſten zu liegen ſchien. Ich hatte dieſer Ueberſetzung, als ſie 1857 zuerſt erſchien,*) einige biographiſche und kritiſche Bemerkungen zugefügt, die ich beim Wiederabdrucke jetzt fortlaſſen zu dürfen glaubte. Als ich die ſtatt ihrer nun gegebenen wenigen Worte über Emerſon niederſchrieb, wußte ich zwar ſchon, wie ſchlecht es mit ſeiner Geſundheit ſtehe, ahnte aber nicht daß ſein Ende ſo nahe ſei. Die Redaktion der Nationalzeitung erſuchte mich, einen Nekrolog zu ſchreiben, und dieſer iſt es, mit dem ich nun die ganze Reihe der Eſſays eröffne. —

Faſt ſämmtliche Stücke dieſer Sammlung ſind umgearbeitet worden, zum Theil in erheblicher Weiſe. Für das ſorgfältig zuſammengeſtellte Regiſter habe ich Herrn Dr. Schiche zu danken.

Berlin, Juni 1882.

H. G.

*) Ralph Waldo Emerſon über Goethe und Shakeſpeare. Hannover, Rümpler, 1857. Beide Eſſays ſind von Emerſon nie unter dieſem Titel allein herausgegeben worden.

Inhalt.

	Seite
Vorbemerkung	V
Ralph Waldo Emerſon	IX
Fiorenza	1
Raphaels Schule von Athen	61
Michelangelo's Sarkophage in der Sacriſtei von San Lorenzo	134
Raphaels Madonna di Terranuova	154
Zwei Stiche von Friedrich Weber	171
1. Tizians Irdiſche und Himmliſche Liebe	171
2. Holbeins Portrait des Erasmus von Rotterdam	180
Die Entſtehung des Volksbuches vom Dr. Fauſt	192
Ralph Waldo Emerſon über Goethe und Shakeſpeare. Ueberſetzt aus dem Engliſchen	220
1. Goethe, der Schriftſteller	220
2. Shakeſpeare, der Dichter	245
Bettina von Arnim	272
Die Brüder Grimm	287
1. Wilhelm Grimm	287
2. Jacob Grimm	292
3. Ludwig Emil Grimm	306
Rauchs hundertjähriger Geburtstag	322
Anſelm Feuerbach	337
Zwei Dürerſche Kupferſtiche	354
Raphaels Galatea in der Farneſina zu Rom	380
Raphaels erſte Zeiten	395
Regiſter	431

Ralph Waldo Emerſon.

Die Amerikaner ſind uns voraus in Ausnützung der täglichen Preſſe. Bei Longfellows Tode fiel mir auf, als ich die Newyorker und Boſtoner Blätter las, wie intim der Verkehr derer ſei, die etwas zu ſagen haben, mit denen, die etwas hören möchten. Die Tribune war wie Newyork ſelber erfüllt auf einige Tage von Longfellow. Reihen von Artikeln brachte ſie über den Mann, deſſen Verluſt jedes Haus betraf und über den Viele etwas zu ſagen hatten. Durch eine Fülle freiwilliger Zeugenausſagen wurde das geſammte Publikum wie zu einer Jury über alles Longfellow Betreffende gemacht. Jeder Sorte Meinung ward ihr Recht. Jedermann wählte aus dieſen Mittheilungen, was ihm am meiſten zuſagte.

Dies gleiche Verfahren wiederholt ſich jetzt bei Emerſon. Emerſon hatte noch an Longfellows Leichenbegängniß theilgenommen. Den 27. April brachte der Telegraph die Nachricht von ſeinem Tode herüber. Vierzehn Tage ſpäter kamen die Zeitungen nach. Wiederum war auf allen Blättern ſein Name nun an erſter Stelle zu leſen.

Zwiſchen dem, was über Longfellow und Emerſon ſo geſagt worden iſt, waltet jedoch ein Unterſchied. Longfellow ſtellte man hoch, wie er es verdient hat, und die Lorbern wurden nicht geſpart. Die Urtheile über ihn lauteten ganz ſicher. Man

wußte, mit wem man zu thun hatte. Longfellow war ein Dichter und ſeine Stellung zur Weltliteratur oft beſprochen worden. Es konnte kein Zweifel darüber ſein, was ihm gebühre. Bei Emerſon war der Ton, in dem man ſprach, höher und niedriger zu gleicher Zeit. Es klang, als bliebe etwas unausgeſprochen. Die Wirkung der Schriften Emerſons und ſeiner Perſönlichkeit ging tiefer als bei Longfellow, aber nicht ſo ſichtbar in die Breite als bei dieſem. Emerſon trug keinen officiellen Titel für das, was er war. Er begann als Prediger, gab das Predigen dann auf und zog ſich als Schriftſteller in eine Art Einſamkeit zurück, in der er verblieb. Die Einen nennen ihn jetzt „Eſſayiſten", die Andern einen Philoſophen, die Dritten ihn einen Dichter, Manche auch alles Dreies zuſammen. Wieder Anderen genügt das nicht, ſie ſagen Emerſon ſei ein Prophet geweſen. Darin ſtimmt man heute wohl überein: daß Emerſon einer der größten Männer war, die Amerika hervorgebracht habe. Dies beſonders auszuſprechen aber, wenn es einmal angenommen wird, ſcheint überflüſſig, und es im Einzelnen zu begründen, darf ſpäteren Generationen überlaſſen bleiben. Eine der auf Emerſon gehaltenen Reden hebt an: nur Shakeſpeare könne neben Emerſon genannt werden. Wem wäre ſoviel zu ſagen bei Longfellow eingefallen? Man ſollte meinen, wer eine Rede ſo begonnen, werde ſeine Behauptung nun begründen: aber der Verfolg iſt in ſo gemäßigtem Tone gehalten, als bedürfe es keiner Beweiſe für den Satz, ſondern Jeder ſei einverſtanden und man habe ſich damit begnügen dürfen, daran zu erinnern. Bei allem, was ich jetzt über Emerſon leſe, gilt als natürliche Vorausſetzung, jeder Amerikaner kenne ihn und wiſſe, was das Land an ihm gehabt und an ihm verloren habe.

Von Emerſons Lebensdaten iſt wenig zu ſagen. Er wurde den 25. Mai 1803 in Boſton geboren, ſtudirte Theologie bis 1826, begann 27 zu predigen und zog ſich 1835 nach Concord zurück, die kleine Stadt, die acht Generationen früher von einem

seiner Vorfahren gegründet worden war. 1832 ging Emerson zuerst in Europa, wo er Frankreich, Italien und England sah. 36 erschien Nature. 47 besuchte er England zum zweiten Mal und veröffentlichte hinterher die English Traits. Sein letztes Buch, Society and Solitude, kam 70 heraus, 71 die letzte Sammlung seiner Schriften.*) Sein Leben hatte nichts Romantisches. Nie fiel frappantes Licht auf ihn. Es bedarf nicht einmal der chronologischen Aufzählung seiner Schriften, die fast alle derselben Art sind und deren keine augenblicklichen Erfolg hatte. Nature, obgleich das Buch — wenn man den ausgedehnten Aufsatz so nennen will — einschlug, brauchte zwölf Jahre, ehe 500 Exemplare abgesetzt waren. Es wird von Vielen für das Beste gehalten, was Emerson geschrieben hat. Es zeigt seine eigenthümliche Art, die Dinge anzufassen, bereits in voller Ausbildung und ist am meisten geeignet, uns in seine Anschauungen einzuführen.

Emerson geht von einem Gedanken aus, der Amerika früher bewegt hat als uns.**)

Auch uns steigt heute die Frage auf, wie es den folgenden Generationen möglich sein werde, die ungeheuren geistigen Vorräthe, die, seit Jahrhunderten zusammengebracht, noch immer in kolossaler Weise vermehrt werden, zu bewältigen ohne der eigenen Arbeit Eintrag zu thun. Unsere besten Kräfte scheinen kaum zuzureichen, das vor uns Gethane auch nur zu überblicken. Es würde als eine Wohlthat begrüßt werden, wenn Jemand überzeugend bewiese, es dürfe von dem endlosen geistigen Nachlasse der Vorfahren abgesehen und mit wenig Handgepäck weiter fortgeschritten werden.

---

*) Sein in der Century (Februar 82) gedruckter Essay Te Superlative ist eine frühere Arbeit.

**) Wenn hier und an anderen Stellen kurzweg Amerika gesagt wird, verstehe ich darunter Neu-England und Massachusetts in erster Linie, als die Staaten, in denen die geistige Bewegung hervortritt.

Den Amerikanern, als sie anfingen auch geistige Reichthümer zu erwerben, mußte diese Frage schon um deshalb mehr Besorgniß erregen, als sie nicht wie wir daran gewöhnt waren, den Rücken zu beugen. Emersons Nature entsprang den Gefühlen eines Mannes, der tief genug in die europäische Literatur eingedrungen war, um ermessen zu können, was bei der Erringung dieser Reichthümer auch verloren werden könne. Zum Uebermaß ist Goethe's Vers citirt worden von den Ritterburgen und Basalten, die Amerika fehlten, und wie man es dort deshalb besser habe. Emerson verlangte, daß seinem Volke der Vortheil gewahrt bleibe, sich die unbefangene Kritik des Geschehenen nicht durch Herübernahme der europäischen historischen Lasten verkümmern zu lassen. „Unsere Zeit, beginnt Nature, blickt hinter sich. Wir errichten unsern Vätern Grabmonumente, schreiben Geschichte, Biographien, Kritiken. Frühere Geschlechter hatten Gott und Natur von Angesicht zu Angesicht vor Augen: wir glauben nur an das, was Andere vor Zeiten gesehen haben. Warum sollen wir der Schöpfung nicht frei entgegentreten wie sie? Warum uns nicht unsere Dichtkunst und unsere Philosophie aus dem ewig sich erneuenden Wesen der Dinge formen, statt immer nur auf das Ueberlieferte zurückzugehen? Dauert die Offenbarung nicht fort? Umgiebt uns nicht der lebendige Athem des neuesten Frühlings heute mit unverminderter Kraft und füllt auch unser Herz mit ahnungsvoller Sehnsucht? Sollen wir immer nur mit den Händen in dürren Gebeinen wühlen und das heutige Leben nur verstehen insoweit es als Maskerade längst vergangene Zeiten zu wiederholen scheint?“ Und nun entwickelt Emerson das, was er seine „Theorie der Natur“ oder „des Lebendigen“ oder „der Schöpfung“ nennt. Nicht im Sinne der exakten Naturwissenschaft, sondern indem er alles Sichtbare in einfache Kategorien bringt und den heutigen Menschen als regierenden Herrn mitten hineinstellt.

Wie sehr Emerson hier das vorausgeahnt hat, was heute

in Amerika der vorherrschende Gedanke ist, oder, wie sehr jene Lehre Emersons dem heutigen Amerika in Fleisch und Blut übergegangen sei, zeigt die Beschaffenheit des dort sich regenden wissenschaftlichen Lebens. Bei uns geht man aus von dem, was die Wissenschaft für sich verlange — gewiß der höhere Standpunkt; in Amerika von dem, was den Lernenden dienlich sei — in vielen Fällen der praktischere und besser zum Ziele führende. Zuerst sollen die Lebenden zu ihrem Rechte kommen. Ich empfing dieser Tage das letzte Jahrbuch der Cornell-University. Sie ist von dem Privatmanne, dessen Namen sie trägt, gestiftet worden. Auf dem Titel des Jahrbuches ist Cornells Portrait gegeben mit der Umschrift: „Ich möchte eine Anstalt gründen, in der Jedermann sich in jeder Weise unterrichten könnte." Unter dem allgemeinen Titel: Departments and Special Courses of study finde ich in dem Buche einen Abschnitt, welcher eine Auswahl vorgeschriebener Studienpläne als Vorbereitungen zukünftiger Lebensstellungen enthält. Theologie und Jura sind ausgeschlossen, sonst von Agriculture bis Sciences and Lettres Alles berücksichtigt, was überhaupt wissenschaftlicher Vorbereitung bedarf. Mit voller Kenntniß des Volkscharakters sind dem Studenten eine Anzahl Carrièren in Aussicht gestellt und die Stufen angegeben, auf denen er fortschreitet.*) Ich nenne das Beispiel, weil es sich zufällig darbietet. Wer Gelegenheit gehabt hat, amerikanische Professoren und Studenten kennen zu lernen, wird die einfache Art bemerkt haben, mit der sie auf die Hauptsachen losgehen, mit welcher unbefangenen Frische sie sich zurechtzufinden wissen. Der Amerikaner sucht Alles zu umfassen und auf dem kürzesten Wege sich anzueignen. Emersons Lehre ist die von der Souveränität der Persönlichkeit. Zu er-

*) The Cornell University Register 1881—82. Ithaca, N. Y. Das Buch ist eine Verbindung von Personalverzeichniß und Direktiven für die Studenten. Präsident der Cornell-Universität ist Mr. White, der letzte amerikanische Gesandte in Berlin, der in diese Stellung zurückgekehrt ist.

kennen, wofür ein junger Mensch gut sei, und ihn rücksichtslos für den Weg, den er einschlagen will, auszurüsten, ist die große Pflicht, auf die er hinweist. Emersons Essays sind im Hinblick auf dieses Ziel geschrieben. Er will die Menschen unabhängig machen. Er entfaltet vor den Augen des Idealisten die großartigen Erfolge der realen Thätigkeit und breitet vor den Blicken des Realisten die Hoheit der idealen Gedankenarbeit aus. Niemand soll sich durch einseitigen Einfluß zu unrichtiger Wahl der Aufgabe verleiten lassen, für die er sein Leben einsetzen will. Emersons Essays sind gedruckte Predigten gleichsam, die sämmtlich denselben Text haben.

Der Uebergang vom Prediger zum freien Redner war an sich ein natürlicher in Amerika, wo die Produktion an Gedanken hinter der unsrigen zurücksteht, der Austausch der Gedanken aber ein intensiverer ist als bei uns. Emerson hatte einen großen Vorgänger gehabt, den ich auch deshalb nenne, weil sich hierbei zeigt, worauf Emerson sich bei seiner Wirksamkeit doch wieder beschränkte. Channing, der „Apostel der Unitarier", war, wie Emerson zuerst, nur ein Prediger. Channing aber wußte Volksversammlungen unter freiem Himmel zu bewältigen, während Emerson am liebsten doch wohl vor Zuhörern in geschlossenen Räumen sprach oder Vorlesungen hielt. Sein Wort übertönte die Unruhe der Hörenden nicht, sondern bedurfte andächtiger Stille. Er hatte nichts in seinen Worten wie in seiner Erscheinung, das erregte und direkt zu bestimmten Gedanken begeistert hätte. Er deutete nur die Richtung an, in der man gehen müsse.

Von dem Beglückenden seiner Erscheinung erzählen jetzt Manche. Carlyle habe gesagt als er Emerson kennen lernte: „er sei wie eine himmlische Vision zu ihm herabgestiegen." Jemand berichtet, wie er mit andern Knaben einst Emerson unwillkürlich gegrüßt, als dieser die Straße herabgekommen, und wie freundlich er dafür gedankt. „Sagt Emerson, ich liebte und

verehrte ihn", verlangte Sumner als er im Sterben lag. Die früheſten Erinnerungen an Emerſon fand ich in den Reiſebriefen der Friderica Bremer, die ihn zu Anfang der dreißiger Jahre in Concord aufſuchte. Sie giebt zu, daß er ihr problematiſch geblieben ſei. Sie hielt ſeine ruhige, ſcharfe Art, die Dinge zu beurtheilen, Anfangs für Hochmuth und geſteht zugleich ein, ſein Weſen habe einen Eindruck auf ſie gemacht, ganz verſchieden von dem, den andere hochmüthige Naturen auf ſie gemacht hätten. „Es wohnt in dieſem Manne ein höherer Geiſt" ſchließt ſie. Das war noch vor den Zeiten, an die heute erinnert wird als die, wo Emerſons Schriften „den jungen Leuten ſchlafloſe Nächte bereiteten", wie Emerſon ſelbſt in ſeiner Einleitung von denen Carlyle's geſagt hatte. Seine Sätze legen ſich in der That wie Ketten um uns; ſie ſcheinen nicht geſchrieben, ſondern in Erz gegraben zu ſein, als habe Emerſon eine Ahnung gehabt, daß ſie für viele Jahrhunderte beſtimmt ſeien. Man pflegt von Unſterblichkeit nicht zu reden, ſo lange Menſchen noch leben, Whittier aber, der amerikaniſche Dichter, ſprach vor Jahren bereits aus: kein lebender Dichter von allen, die in engliſcher Sprache ſchrieben, habe Verſe gedichtet, denen ſo deutlich der Stempel unſterblicher Dauer aufgeprägt ſei, als denen Emerſons. Tyndall ſagt, wenn er von irgend jemand ſagen könne, daß er ſeinem Geiſte Anſtoß und Richtung gegeben, ſo ſei es Emerſon; was irgend von ihm geleiſtet worden ſei, verdanke die Welt Emerſon.*) In ähnlicher Weiſe, fügt der Verfaſſer des Artikels, dem dieſe Aeußerung des berühmten Phyſikers entnommen iſt, hinzu, würden Hunderte in England und Amerika ſich ausſprechen können, die alle Emerſon die anfängliche geiſtige Anregung, das, worauf es

*) The idealism of Emerson seems, at first blush, absolutely hostile to the popular principles of modern science; but Professor Tyndall declared „If anyone can be said to have given the impulse to my mind, it is Emerson; whatever I have done the world owes to him." Newyork, Daily Tribune, Friday, April 28. S. 4, 2. Spalte.

im Leben zumeiſt ankommt, zu verdanken gehabt. Höheres kann ein Mann von einem anderen nicht ſagen. Danach hat es nichts Erſtaunliches, wenn wir heute in jenen Zeitungen einfach, als werde eine feſte hiſtoriſche Thatſache mitgetheilt, leſen, Emerſon ſei es geweſen, von dem die heutige Epoche geiſtigen Daſeins in Amerika geformt worden ſei.

Ich lernte Emerſons Schriften vor langen Jahren kennen als ich noch jung war und kaum ſo viel Engliſch verſtand, um in ſie einzudringen. Nie habe ich ſo eifrig eine Sprache ſtudirt als damals. Es ſchien mir oft unmöglich, auf den Grund der Sätze zu kommen. Ich kann nicht wiſſen, welchen Eindruck mir dieſe Schriften jetzt, 30 Jahre ſpäter, machen würden, wenn ſie mir heute zum erſten Male in die Hände kämen. Man verhärtet mit der Zeit und befaßt ſich weniger freiwillig mit Fremdem. Damals hatte ich das Gefühl, als wiſſe, ſo weit meine Blicke reichten, Niemand ſolche Dinge zu ſagen und die Dinge ſo zu ſagen wie Emerſon. Es ging eine ſonnige Weltanſchauung von ihm aus, ein Vergleich, den ich jetzt oft wiederholt finde. Er ſchien mir die höchſte Anſchauung des Vergangenen und Gegenwärtigen auszuſprechen. Ich ſuchte Emerſon kritiſch zu unterſuchen. Aber es gelang mir nie. Es wohnte ihm eine Kraft inne, die er mit Niemand gemein hatte. Ein Gemälde Giotto's in Aſſiſi zeigt den h. Franciscus, wie er eine Frau, die ohne Beichte geſtorben war, zum Leben wiedererweckt, nur auf ſo lange als es bedurfte, um ihm zu beichten. Die Frau richtet ſich von der Bahre auf und er beugt ſich zu ihr herab. So ſchien mir, als habe Emerſon die Dinge erweckt und mit Stimme begabt, um ihre Geheimniſſe zu beichten, und er wiſſe noch viel mehr davon als er ausſpreche. Emerſon hat eine unbegreifliche Art, den Leſer in das Gefühl der Dinge hinein zu verſetzen, ohne daß er ſie beſchreibt oder darſtellt und ohne daß eine irgendwie ſichtbare Kunſt, wie er dies vollbringe, zu erkennen iſt. Man geſtatte mir noch einen Vergleich. Wie der Wind, der Nachts durch den

Wald oder über eine Wieſe geflogen iſt, uns den Athem der Bäume und Gräſer und Blumen zuträgt, die wir nicht mit Augen ſehen, hüllt Emerſon uns in ein Gefühl der Dinge ein, als umgäben ſie uns. Was ich damals in der Stille dachte, höre ich heute als die Empfindung Vieler ausſprechen, als habe man von Anfang an überall nicht anders gedacht. Goethe ſagt: „Unmöglich iſt's, dem Tag den Tag zu zeigen". Er meint, das Geheimniß der Gegenwart ſei der Gegenwart ſelbſt nicht klar zu legen, der Zuſammenhang der in unendlichen Verſchlingungen ſich fortentwickelnden Erlebniſſe der Menſchheit, die wie eine unüberſehbare Heerde von der Vorſehung Tag und Nacht weitergetrieben wird. Wir fühlen den Zwang und gehorchen. Wir fragen ſchüchtern, wohin und woher? Ueberall wird geſchrien, man wiſſe es: Keiner aber glaubt dieſen Stimmen. Emerſon hat nie behauptet, er wiſſe mehr als Andere, aber ſeine Sätze flößen das Gefühl ein, als ſei dem doch ſo. Als könne man aus ihnen vielleicht eine Antwort ziehen, ohne daß er ſelber darum wiſſe. Seine Worte ſchienen mir zu verſchiedenen Zeiten verſchiedener Auslegung fähig. Seine Gedanken kamen mir manchmal vor wie die einzelnen Verſe eines endloſen Gedichtes, deſſen Plan ſich ihm ſelber erſt einmal enthüllen werde. Ich hatte lange keinen Blick in Emerſons Schriften gethan: als das Telegramm kam mit der Todesnachricht, nahm ich die zweibändige Ausgabe ſeiner Werke von 1871 herab, die Georg Bancroft mir einmal geſchenkt, ſchlug auf und las. Der Reichthum und die Harmonie dieſer Sprache umfingen und überwältigten mich aufs Neue. Ich wüßte auch heute nicht zu ſagen, worin das Geheimniß ſeines Einfluſſes liege. Es iſt ganz perſönlicher Art.

Was er geſchrieben hat, gleicht dem nicht abbrechenden Leben des Tages ſelber, wie es ſich in ewig neu anſchießenden Atomen von Ereigniſſen fortſetzt. Emerſons Sätze fließen oft monoton und accentlos. Es ſind Gedankenreihen. Er ſcheint, wo er anhebt, nur wie nach einer Pauſe in einer Rede fortzufahren, deren

Anfang wir nicht hörten, und, wo er ſchließt, nur eine Pauſe machen zu wollen, um dann weiter zu reden. Jemand berichtet, wie er Emerſon einmal am Tage vor einer Vorleſung beſucht und umgeben gefunden habe von Papieren, aus denen er ſeinen Stoff zuſammenlas. Das Zufällige dieſer Art zu ſchaffen beeinträchtigt den Werth ſeiner Schriften nicht. Wollte man dieſe, mit Abzug etwa der Einleitungen, alle typographiſch ſo zuſammendrucken, daß ſie eine einzige lange Spalte bildeten, ſo würde man Abſätze weder ſuchen noch vermiſſen. Es wäre wie das fortlaufende Gedankenpanorama eines Menſchen. Jede Minute ſcheint bei ihm ihre beſondere Frucht getragen zu haben. Emerſon ſcheint nie mehr geben zu wollen, als was ihm im Moment vor die Seele tritt. Er hat nie ein Syſtem aufgeſtellt. Er hat ſich nie vertheidigt. Er ſpricht, als wäre er nie angegriffen worden und ſeien alle Menſchen ſeine Freunde und ſeiner Meinung. Er iſt nie haſtig oder giebt irgend etwas den Vorzug. Er ſucht nie ſtiliſtiſche Effekte. Er redet gelaſſen, als überſetzte er aus einer fremden Sprache, die nur ihm bekannt ſei. Er wendet ſich ſtets an das gleiche Publikum: die unbekannte Maſſe derer, die ihn kaufen und leſen oder ihm zuhören wollen. Immer redet er ihr mit derſelben männlichen Freundlichkeit zu. Nichts leichter, als einen Mann, der ſo verfährt, für einen hohlen Idealiſten zu erklären, einen Dilettanten, der nur deshalb ſo über allem ſchwebe, was die Welt beherbergt, weil er eben nirgends recht zu Hauſe ſei. Vorwürfe dieſer Art ſind Emerſon nicht erſpart geblieben, denn gegen Niemand iſt die Welt mit Recht ſo ſcharf und unbarmherzig, als gegen den, der den Anſpruch ſtellt, man ſolle ihm in den höchſten Gedanken einfach Glauben ſchenken. Heute ſcheint man aufgehört zu haben, die Ueberfülle von Kenntniß jeder Art, die Emerſon verwerthet, für den Apparat anzuſehen, mit dem ein eitler Redner das Publikum zu überraſchen und anzuziehen ſucht. Man hat entdeckt, daß wenn Emerſon Gegenſätze aufſtellt, in der That Gegenſätze vorhanden ſind. Auch die

Natur überraſcht uns durch blendende Lichter und Beleuchtungen. Man ſieht, um auch dies zu erwähnen, bei Emerſon, wie man bei Channing gethan, als Nebenſache an, daß er Unitarier war. In ſeiner Jugend zeigt ſich dies ſchärfer und daß er ſich früh zurückzog und zu predigen aufhörte, hing mit ſeinen religiöſen Ueberzeugungen zuſammen. In ſeinen Schriften aber tritt nichts Religiöſes hervor, das anders Glaubenden Anſtoß zu erregen vermöchte, oder das — wenn man nicht abſichtlich danach ſuchen will — an die Lehren der Unitarier erinnerte.

Emerſon hat nun abgeſchloſſen. Der Verſuch, ihn zu claſſificiren, wird doch immer wieder gemacht werden müſſen.

Einſtweilen empfindet man in Amerika nur den Verluſt. Emerſon war einer der Repräſentanten des Volksgewiſſens. Die heutigen Verkehrsmittel rücken die Bürger eines Landes ſo nahe zuſammen, daß ſie ſich näher fühlen als ehedem die von denſelben engen Mauern zuſammengehegten Bürger einer Stadt. Man verſchwieg in den alten Städten mehr und verfolgte ſich mehr als heute wegen abweichender Meinungen. Emerſon war eine moraliſche höchſte Inſtanz für Viele und ſeine Exiſtenz eine Beruhigung für das Land. Bei ſeinem Tode fühlt Amerika jetzt nicht nur, daß es um ſeinen „beſten Mann" ärmer geworden ſei, ſondern zugleich, daß Emerſon der letzte einer Reihe von Männern war, die mit ihm ausgeſtorben zu ſein ſcheinen. Er und Longfellow werden als die letzten Theilhaber an einer großen geiſtigen Bewegung angeſehen, die nun ihren Abſchluß gefunden habe. Emerſon ſelbſt bereits bildete den Uebergang aber zu dem, was heute an die Stelle des Früheren getreten iſt. Er wendet ſich ſchon nicht mehr vorzugsweiſe an die, welche leſen oder geleſen haben, ſondern an die, die nur Ohren haben, um zu hören. Bret Harte beſchreibt in einer ſeiner Novellen das Häuschen eines Anſiedlers im fernen Weſten: von geiſtigem Hausrath finden ſich da nur Shakeſpeare's Werke und Emerſons

Portrait an der Wand. Emerſon, ſahen wir, wird neben Shakeſpeare geſtellt: er gleicht ihm auch darin, daß er ohne Vorbereitung verſtanden werden kann. In dieſem Sinne wohl wird von Emerſon, obgleich er verhältnißmäßig wenig Verſe geſchrieben hat, heute geſagt, er ſei eigentlich kein Philoſoph, ſondern ein Dichter geweſen. Wollte man den Vergleich mit Shakeſpeare aufnehmen, ſo könnte auf das Emporquellende und den Gedankenreichthum hingewieſen werden, auch auf die Genauigkeit, mit der er überall, wo er einen Vergleich gebraucht, ihn aus eigener Erfahrung gegeben zu haben ſcheint, und auf den Mangel an Vorliebe für irgend etwas. Goethe würde er gleichen in dem Beſtreben, Alles im Bereiche der Wiſſenſchaft ſich anzueignen, und in der Neigung, ſich trotzdem den Vereinigungen der Gelehrten fern zu halten, zugleich aber dennoch wieder, ohne ſich zu ihnen in Gegenſatz zu bringen. An Schiller würde der äſthetiſch-politiſche Sinn ſeiner Schriften erinnern, aus dem, wie bei Schiller, ſeine demokratiſche Geſinnung herausleuchtet. Emerſon glaubte gleich Schiller die Ueberlegenheit des unſchuldig ideal denkenden Menſchen über Staatskunſt und Ränke. Die Ahnung einer großen Zukunft empfangen auch wir jetzt noch durch Schiller, die Gewißheit vom endlichen Erſcheinen eines einfacheren, heroiſchen Volkes, in dem jeder wie Wallenſteins Max auf unſere heutigen Schleichwege herabblicken wird. Dieſe Nation der Zukunft, an die wir alle glauben, verkündigte auch Emerſon ſeinen Amerikanern. Emerſon gliche auch darin Schiller, daß er unmittelbar zu wirken ſuchte und ohne weiteres Alles anfaßte ſobald nöthig war, daß davon die Rede ſei, während Goethe nur annahm was ſeiner Natur zuſagte, und das Uebrige zurückſchob. Emerſon ſpricht, was auch Auguſtinus ſo gut verſtand, über die heikelſten Dinge ohne die Stimme zu mäßigen, ſondern frei und unbefangen, daß Kinder zuhören können. Mit wunderbarem Scharfſinn reducirt er die verwickeltſten Fragen auf einfache Formeln.

Dies tritt beſonders bei ſeinen English Traits hervor, die er erſt verfaßt hat, nachdem er zweimal in England geweſen war. Auf den Charakter der Race und die Beſchaffenheit des Landes werden die Erſcheinungen des engliſchen Lebens zurückgeführt. Ich habe nie einfacher über Land und Leute ſprechen hören und der Werth des Buches iſt auf beiden Seiten des Oceans anerkannt. Man weiß, mit welcher Geringſchätzung die Engländer Fremdes beurtheilen: ſie ſcheinen mit Emerſon eine Ausnahme zu machen. Emerſons Wahrheitsliebe klingt aus jedem Urtheil heraus. (He was invested with the light of truth beginnt ein ihm gewidmeter Artikel in Harpers Weekly, engliſche Zeitungen ſprechen ſich ähnlich aus.) Er nennt die Engländer das erſte Volk der Welt, ſtellt die Deutſchen aber höher. „Die Engländer, ſagt er, ſehen nur das Einzelne und wiſſen die Menſchheit nicht nach höheren Geſetzen als ein Ganzes aufzufaſſen.“ „Die Deutſchen, ſagt er, denken für Europa.“ „Die Engländer ermeſſen die Tiefe des Deutſchen Geiſtes nicht.“ Das, was Engländer, Amerikaner und Deutſche unterſcheidet, die drei Völker, denen gemeinſam ſo große Aufgaben bevorſtehen, iſt oft der Gegenſtand ſeiner Darlegungen.

Hier muß Carlyle noch einmal erwähnt werden, für deſſen Nachahmer ſogar Emerſon gehalten worden iſt.

Die Heroworship, die Verehrung der großen Männer, iſt weder von Carlyle noch von Emerſon erfunden worden. Sie liegt Engländern und Amerikanern im Blute, als eine ihrer edelſten Fähigkeiten. Möglich, daß Emerſon durch Carlyle den Anſtoß zu den Representative Men empfing, ſein Buch aber iſt ein ganz anders gedachtes Werk, als Carlyle's Heroes. Carlyle's mühevoller, unſeren Blicken oft abſichtlich ſeltſam erſcheinender Stil kann mit dem Emerſons nicht verglichen werden. Ueberhaupt dieſe von mir verſuchten Vergleiche Emerſons mit Anderen betreffen Aeußerliches, Zufälliges. Er ſteht noch allein und braucht ein beſonderes Capitel in der Geſchichte. In der

Einleitung zu den Representative Men rühmt Emerſon den „Großen Männern" nach, jeder ſei ſchon deshalb ſeinem Volke nützlich, weil er durch ſeinen Namen den Vorrath der Sprache um ein Wort bereichere. Emerſon in dieſem Sinne als „Wort" umſchließt einen Begriff, der mit nichts Anderem erklärt werden kann.

Emerſon bewohnte in Concord ein kleines Haus, das einſtöckig und, wie es ſcheint, meiſt aus Holz gebaut, mitten in einem Garten lag. In einer Nacht kam Feuer aus und es brannte ab. Emerſon, als bald ſiebzigjähriger Mann, plötzlich in die kalte Nachtluft hinausgetrieben, erkrankte zum erſten Male in ſeinem Leben. Jetzt traten ſeine Freunde zuſammen und deuteten ihm an, er möge eine längere Reiſe unternehmen, um ſeine Geſundheit wieder zu befeſtigen; die Abſicht war, während ſeiner Abweſenheit das Haus neu aufzubauen.

Emerſon trat eine Reiſe um die Welt an. Er ging nach Indien, um über Aegypten und Europa nach Hauſe zurückzukehren. Im Frühjahr 1873 ſah ich ihn in Florenz. Eine hohe ſchmale Geſtalt, mit dem unſchuldigen Lächeln um den Mund, das Kindern und Männern höchſten Ranges eigen iſt. Seine Tochter Ellen begleitete ihn, die für ihn ſorgte. Die höchſte Cultur erhebt den Menſchen über das Nationale und macht ihn ganz einfach. Emerſon hatte eine anſpruchsloſe Würde im Benehmen, ich glaubte ihn von Jugend auf gekannt zu haben.

Vor einem Jahre etwa wurden uns die letzten Photographien aus Concord geſandt, Anſichten des neuen Hauſes, das Emerſon bei ſeiner Rückkehr genau in der Form des alten an der alten Stelle vorgefunden hatte. Die Schulkinder der Stadt waren ihm entgegen gezogen, um ihn zu bewillkommnen. Drei Blätter waren es, die wir empfingen: einmal das ganze Haus von mächtigen Bäumen beſchattet, unter denen es faſt wie eine Hütte erſcheint. Dann Emerſons Studirſtube, ſein Schreibtiſch mitten darin; die Sonne ſcheint durch die Fenſter hinein; jedes

Stück, von den Bildern an den Wänden und der Tapete bis zu den Büchern genau kenntlich; man glaubt ſich an etwas zu erinnern, das man doch nie geſehen hat. Endlich die Hausthür, das Portal: in ihr und auf ihren Stufen die geſammte Familie bis zu den Kleinſten herab.

Damals war Emerſon noch friſch und konnte arbeiten. Bald darauf befiel ihn eine Schwäche; er hatte völlig ſein Gedächtniß verloren. Einer ſeiner jüngeren Verehrer ſchrieb mir von einem Beſuch, den er bei ihm gemacht. „Emerſon ſaß da, heißt es in dem Briefe, wie ein alter Adler auf ſeinem Aſte. Er ſprach freundlich und liebevoll zu mir, aber vermochte ſich der Dinge und der Menſchen nicht mehr zu erinnern.“ An Longfellows Leichenbegängniß nahm er dann noch Theil, erkältete ſich bald darauf und ſtarb an der Lungenentzündung, zu der ſich das Leiden raſch entwickelte. Die Zeitungen berichten nun ausführlich. Wer bei ihm war, was ſeine letzten Worte waren. Wie er den 27. April 10 Minuten vor 9 Uhr Abends ruhig einſchlief. Den 30. wurde er begraben. Sein Sohn, ſein Schwiegerſohn und ſeine Enkel trugen den Sarg auf ihren Schultern. Von allen Seiten, von Boſton zumal, waren die Menſchen herbeigeſtrömt. Alle Kirchenglocken läuteten. Die Stadt hatte Trauer angelegt.

„Es iſt natürlich, an große Männer zu glauben,“ beginnt die Einleitung zu Emerſons Representative Men. „Die Natur ſcheint gemacht zu ſein für den, der hervorragt. Die Welt wird aufrecht erhalten durch die wahrhaftige Rede tüchtiger Männer. Sie machen die Welt geſund; die, die mit ihnen lebten, fanden das Leben ſchön und voller Nahrung. Das Leben iſt ſüß und erträglich allein im Glauben an ſolche Gemeinſchaft, und wie wir leben, ſei es in der Idee oder in der Wirklichkeit, wir leben zuſammen mit denen, die größer ſind als wir. Wir nennen unſere Kinder und unſere Länder nach ihrem Namen; ihre Werke und Bilder ſchmücken unſere Wände, und jedes Erlebniß des Tages erinnert uns an einen Ausſpruch aus ihrem Munde oder

an eine ihrer Thaten. Den großen Männern nachzugehen, iſt der Traum unſerer Jugend, es iſt die ernſteſte Beſchäftigung des männlichen Alters. Wir machen Reiſen, um ihre Werke zu finden, oder, wenn es möglich iſt, einen Blick von ihnen zu erhaſchen.“

Die Worte klingen heute wie eine Grabſchrift, die Emerſon ſich ſelber verfaßte.

Fiorenza.

Anmerkungen zu einigen Gedichten Dante's und Michelangelo's.

1.

Dante's Hölle liegt die Anſchauung zu Grunde, daß ein finſtrer Abgrund ſich aufthut, in dem, je tiefer man hinunterſteigt, immer neue Abgründe ſich eröffnen. Das Purgatorium dagegen iſt als ein Gebirge gedacht, auf deſſen letzter ſonniger Höhe das Paradies ſich ausbreitet. Mitten im Ozeane ſteigt auf einer Inſel der Berg der Erkenntniß empor: von Abhang zu Abhang gilt es ihn zu erklimmen. Zum Fuße dieſes Berges werden die Seelen hinübergefahren und beginnen die mühſelige Arbeit, den Weg emporzufinden. Ich denke mir, daß die Alpen dem Dichter das Material dafür geliefert haben.

Unter einer Schaar von Seelen, die über das Gewäſſer hinübergeführt, dem Berge der Erkenntniß zu den Strand entlang ziehen, findet Dante ſeinen geſtorbenen Freund Caſella. Vergebens ſucht er die Schattengeſtalt in ſeine Arme zu ſchließen. Endlich, um irgend ein Zeichen doch ſeiner wirklichen Gegenwart zu empfangen, bittet er ihn, ihm etwas zu ſingen; und nun, während der Zug der Schatten ſtillhält und dem Geſange lauſcht, beginnt Caſella Dante's eigne Canzone Amor che nella mente mi ragiona „Die Liebe, die zu mir im Geiſte redet." Viele werden dieſe Anfangsworte wiſſen, Wenige aber die Canzone

geleſen haben. Was dürfte ſie unſern Gedanken nach anderes ſein als ein Liebesgedicht?

Mit ſehnſuchtsvollen Worten redet leiſe
Im tiefen Herzen mir der Gott der Liebe
Von wunderbaren Dingen,
Die die Gedanken in Verwirrung bringen:
So ſchmeichelhaft iſt Alles was er ſpricht.
Und wie ich lauſchend ſelber mich bethöre
Verſuch' ich nachzuſprechen was ich höre;
Vergebne Mühe! ich vermag es nicht.

Und weiter, aus der folgenden Strophe die Verſe, in denen die Geliebte beſchrieben wird:

Bei ihrem Anblick ſcheinen Athemzüge
Des Paradieſes ſanft mich zu umfächeln,
Die Liebe ſelber ſchenkt' ihr dieſes Lächeln
Und was ihr Auge ſagt, iſt keine Lüge.

Die übrigen Theile der Canzone aber laſſen nun wohl erkennen, daß es ſich nicht ſo einfach um eine geliebte Frau und nichts weiter in ihr handle. Und nun hören wir Dante ſelber im Convito den tieferen Sinn des Gedichtes erklären: die Geliebte iſt die Philoſophie, der er nach Beatricens Tode ſich ergeben hatte; die Augen ſind die Beweisgründe; das Lächeln iſt die Kunſt der Ueberredung; Amor iſt das wiſſenſchaftliche Studium, die Liebe zur Wahrheit. Scheint damit nicht Alles zerſtört? Man ſollte denken, der Dichter habe im hohen Alter vielleicht dieſe pedantiſche Deutung in ein feuriges Liebesgedicht hineinzulegen verſucht, das aus dem Gedächtniſſe der Welt nicht mehr herauszureißen war.

Dante aber dachte nicht an dergleichen. Das Gedicht war ſo gemeint, von Anfang an, wie er ſagt. Auch wußte er, was er der Phantaſie ſeiner Leſer zumuthen durfte.

Soweit wir die Dichtung und bildende Kunſt zurückverfolgen, begegnen wir Allegorien und Perſonificationen. Die Welt ſcheint ohne ſie nicht fertig werden zu können. Die Griechen bedienen ſich ihrer in eigenthümlicher Weiſe, die Römer anders, die

Franzoſen ſind größere Virtuoſen in ihrer Verwendung als irgend eine andere Nation, bis in unſer eigenes Jahrhundert hinein herrſchen ſie, Schiller dichtet ſeinen Hymnus an „die Freude", Goethe an die „Dichtung", die ihm ein Gewölk erſcheint, während er im zweiten Theile des Fauſt die furchtbare Geſtalt der „Sorge" einführt; heute iſt ſo ſehr der Geſchmack an dieſen Figuren und die Fähigkeit ſie zu bilden abhanden gekommen, daß wenn es noch neuer Beweiſe bedürfte, es ſei für die Menſchheit eine Phaſe durchaus neuer Entwicklungen eingetreten, dies mit als Beweis dafür ausgeſprochen werden könnte.

Und ſo muß heute denn ſchon darauf hingewieſen werden, wie dieſe Geſtalten zu verſtehen ſeien. Daß wir nicht inhaltsloſe ornamentale Figuren in ihnen zu erblicken haben und daß ihnen eigenes Leben und höchſt realer Inhalt von Dichtern und bildenden Künſtlern verliehen werden konnten. Wie ächt ſitzt Dürer's „Melancholie" auf dem Boden da inmitten ihrer Attribute! Nicht weniger real als Dürer's Madonnen, die als wahrhaftige Deutſche Hausfrauen erſcheinen. Ueberzeugend iſt bei ſeiner Melancholie die fruchtlos trübe Gedankenarbeit ausgedrückt, die ihr Antlitz überſchattet und wie einen Schleier über die ganze Darſtellung legt. Redeten wir ſie an, ſie würde uns tiefſinnige Antwort geben. Auch Dante war ihre Geſtalt nicht unbekannt. Eins ſeiner Sonette, von ſchmerzlichem, faſt Deutſchem Humor erfüllt, läßt ſie vor uns auftreten. Dante nennt ſie nur, kein beſchreibendes Wort iſt zugefügt, aber hier wie überall wohnt Dante's Worten die Kraft bei, im Geiſte des Leſers plaſtiſch nachzuarbeiten und die Geſtalt in ihm aufzuwecken als erinnerte er ſich ihrer als einer ſchon erblickten.

Krankheit der Geliebten.

Es kam einmal zu mir Melancholie
Und ſprach: ich bleib ein bischen bei dir heute,
Und mit ihr kamen noch zwei andre Leute:
Schmerz und Verzweiflung. Welche Compagnie!

Und ich: macht, daß ihr fortkommt! Aber ſie
Erzählte da ein Langes und ein Breites,
Und mitten im Geſpräch, da kommt von weitem
Noch Amor an, und, lieber Himmel, wie!

Schwarz angezogen wie gebeugte Erben,
Ein kohlſchwarz Hütchen auf den blonden Haaren,
So ſtand er da und ſchluchzte mit der Zunge.

Und ich: Was bringſt du Böſes, armer Junge?
Und er: Ach, habt ihr's denn noch nicht erfahren?
Ach, unſre arme Frau, die will ja ſterben.

Der Titel iſt von mir zugeſetzt worden.

Wie ernſt und gewichtig ſehen wir die Geſtalt der Melancholie an der Thür des Dichters ſtehen. Bemerken wir auch, mit welcher Kunſt Dante ſeine Compoſition, bildmäßig betrachtet, allmählich zuſammenfügt. Er verfährt, als wolle er die Gruppe langſam und ſo ſichtbar als möglich vor uns entſtehen laſſen. Zuerſt erblickt man die Melancholie und den Dichter, dann treten die Begleiterinnen herzu, dann endlich Amor. Unſere Phantaſie arbeitet mit. Und wie lebendig dieſer Amor: der antike kleine Amor in italiäniſche Kinderkleider geſteckt, mit einer neuen Sprache und mit neuen Gedanken ausgeſtattet.*)

*) Fraticelli (Il Canzoniere di Dante, 3. Aufl. S. 274) erklärt das Gedicht für unächt. Er vermöge nicht zu begreifen, wie man zwei Jahrhunderte lang dieſe pessima poesia Dante habe zuſchreiben können. Es dürfte uns hier wenig verſchlagen, ob Fraticelli Recht hätte und das Sonett, ſtatt von Dante ſelbſt herzurühren, nur aus ſeiner Schule ſtammte, allein, ſowohl was den Inhalt als die Art der Erzählung anlangt, iſt mir ein anderer Autor als Dante kaum denkbar. Die Kunſt, eine halb märchenhafte Situation hinzuſkizziren, mit Worten, deren jedes weitere immer auch eine Erweiterung der Erzählung bringt, z. B. daß der letzte Vers den letzten Effekt in ſich birgt, iſt Dante eigenthümlich und konnte kaum nachgeahmt werden. Man vergleiche, wie ſehr die Führung des Sonettes dem der Vita nuova entſpricht Jo mi sentii svegliar dentro allo core, das ich S. 6 folgen laſſe, wo Dante in derſelben Weiſe eine Begegnung mit Amor darſtellt und wo wiederum die letzten Worte den höchſten geiſtigen Accent enthalten. Man vergleiche es ferner mit Cavalcando l'altr'ier in un cammino (Vita nuova, c. X. S. 62), wo Amor in abito leggier di peregrino erſcheint und plötzlich verſchwunden iſt. Dieſe

So einfach war es nun aber nicht, Amor neu zu bilden. Dante berichtet, wie er dabei zu Werke ging.*) Die Liebe, explicirt

drei Sonette ſcheinen zuſammengehörig zu ſein. Man möchte in der That das unſrige für ein Paralipomenon der Vita nuova halten.

Fraticelli druckt in ſeinen Anmerkungen die Verſe 8—11 beſonders ab, um ſie vorzüglich als dichteriſch verwerflich zu brandmarken:

Guardai e vidi Amore, che venia
Vestito di novel d'un drappo nero,
E nel suo capo portava un cappello;
E certo lacrimava pur davvero.

So in der dritten Auflage (die zweite kenne ich nicht); in der erſten ſteht ſtatt novel nuovo, und zwar hat Allacci, welcher das Sonett zuerſt drucken ließ und einzige Quelle dafür iſt, nuovo. Nuovo allerdings würde den Vers unmöglich machen, novel dagegen, wie Fraticelli ſtillſchweigend umänderte, paßt hinein. Certo und davvero ſcheinen eine inhaltloſe Tautologie, aber wir brauchten nur anzunehmen, es habe in dem Allacci vorliegenden Texte forte geſtanden, um ſie zu beſeitigen. Die vier Verſe enthalten dann nichts bedenkliches mehr.

Zu come un greco vergl. Ducange unter graecizare ſowie Canz. XXI bei Fraticelli: Jam audivissent verba mea Graeci. Vielleicht liegt in dem, was hier gemeint ſein könnte, auch die Erklärung für das, was Inf. 26, 70 ff. nicht ganz klar iſt. Denn worauf geht da das schivi (v. 74)? Warum würden die Griechen nicht antworten? Philalethes ſchließt daraus auf Unkenntniß des Griechiſchen bei Dante. Es ſcheint jedoch, daß Dante im Allgemeinen gegen die Griechen eingenommen war, in denen er vielleicht die durch Verrätherei ſiegreichen uralten Feinde der lateiniſchen Raçe ſah. Denn dieſe ſtammte ja von den Trojanern ab. Bezieht ſich schivo vielleicht hierauf?

Tobler iſt der Anſicht, cappello bedeute einen Kranz (cf. Par. 25, 9) und zwar hier einen Kranz wie ihn die Leidtragenden tragen. Ich habe die eigentliche Bedeutung nur deshalb beibehalten, weil ſich das Bild hübſch abrundet und nichts auf Genauigkeit hier ankommt. Kleine Amorinen-Engel mit Hütchen auf finden wir bei Dürer. Ich habe mir erlaubt, ebenfalls des Bildes wegen, Amor blonde Locken zu verleihen, weil die blonde Farbe und die Gelocktheit meiſt Attribute des idealen Haares ſind wo es die italiäniſchen Dichter beſchreiben oder die Maler es malen. Dies Blond fehlt faſt keiner gemalten Madonna.

Die Treccie bionde finden wir oft bei Dante. Amor ſelber vergoldet und lockt ſie.

— biondi capegli,
ch' Amor per consumarmi increspa e dora. Canz. IX, Str. 5.

*) Convito. Die früheren Jahrhunderte verſuchen es in ihrer eigenen Weiſe. Im Hortus deliciarum wird das Gemmatus currus lusuriae ab-

er, ſei doch nur ein Begriff, ein lebloſes Etwas: wie der Dichter denn ſie ſehen und lächeln laſſen könne. Indeſſen warum, wenn die in antikem Latein ſchreibenden Dichter*) dieſer Geſtalt ſich bedienten, die italiäniſch reimenden nicht daſſelbe Recht haben ſollten. Dante war ein großer Neuerer. Nur in lateiniſcher Sprache durfte ſeiner Zeit ſo gedichtet werden, daß man als Dichter höherer Ordnung einträte und neben den wirklichen Dingen**) auch Nichtwirkliches, d. h. ideale Geſtaltungen erſcheinen ließe. Wir wiſſen, wie zu Dante's Zeit das antike Kaiſerthum aufhörte und die Bürger der modernen Städte die jüngere, maaßgebende Generation zu liefern begannen. Man verlangte Neues im nationalen Sinne. Die alten blutleeren Schatten ſollten zuſammenſinken. Man wollte von den Dichtern die Sprache vernehmen, die man von der Straße und Kinderſtube her am beſten kannte, und es ſollten Geſtalten erſcheinen, die aus der eigenen Erfahrung verſtändlich wären. Dante empfand das und ſuchte dem zu genügen. Nicht nur ſeine Figuren mit hiſtoriſchen Namen, ſondern auch ſeine Perſonificationen waren Geſchöpfe der Gegenwart. Und ſo ſein Amor.

Ich überſetze noch eines der Sonette.***)

Mir war's als wacht' ich auf, und ganz beklommen
Fühlt ich's um mich wie ſanfte Schwingen wehen,
Und aus der Ferne ſah ich Amor kommen,
So freundlich wie ich niemals ihn geſehen.

Nimm dich in Acht! rief er, es droht Gefahr!
Und jedes Wort klang hell als ob es lachte,
Und kaum daß ich ein wenig mich bedachte,
Erſchien von weitem mir ein Frauenpaar.

---

gebildet. Lusuria, vorn an, jacit violas et ceteros flores. Amor, gepanzert und behelmt, trägt Bogen und Köcher in den Händen.

*) poeti latini. poeti volgari, dicitori di rime.

**) cose vere. cose non vere.

***) Jo mi sentii svegliar dentro allo core. Vita nuova, c. XXIV, Fraticelli S. 92. Wie oben ganz freie Uebertragung.

Sie kamen auf uns los, grad wo ich ſtand,
Vanna und Beatrice, Hand in Hand,
Und Amor ſagte: kannſt du ſie erkennen?
Die dort heißt Frühling, ſieh nur, wie ſie blüht!
Und die, weil ſie mir gar ſo ähnlich ſieht,
Möcht' ich gern wie mich ſelber Amor nennen!

Amor verleiht ihr den eignen männlichen Namen, Amore. In doppeltem Sinne, dem Willen des Dichters nach, gerade wie Primavera in doppelter Bedeutung zum Namen der Andern gewählt worden war. Giovanna ſollte Repräſentantin alles deſſen ſein, was der Frühling in ſich ſchloß und zugleich ſeinen Namen tragen. Und ſo Beatrice, oder Bice wie es im Originale heißt, alles ſein was Liebe bedeutete, und zugleich den Namen tragen, den der Gott der Liebe trug, Amore.

Es kann nichts Individuelleres geben als Dante's Amor. Er führt ein beinahe bürgerliches Daſein. Wie Albrecht Dürer's kleine Amoren-Engel nur ſcheinbar Wiederholungen der antiken Amoretten und derer des Quattrocento waren, da in Wirklichkeit ächt Deutſches Blut in ihren Adern floß, iſt Dante's Amor gänzlich italiäniſcher Abkunft. Wie er kommt und geht, redet und ſchweigt, lacht und weint, entwickelt er ſich anders vor uns als der Amor des Anakreon oder des Properz. Zwei Jahrhunderte ſpäter dann wieder erſt ſchuf Raphael aus Apulejus den letzten, höchſten Typus, der antike und italiäniſche Natur und Geſtaltung in ſich vereinigte. Dante's Amor iſt modern ſentimental, familienmäßig zuthulich, liebenswürdig wie ſeine Kinder aus guten Häuſern, zart, ja ſogar gebildet. Zum Schiedsrichter in verwickelten Herzensſachen angerufen entſcheidet er mit dem Ueberblicke des ſtudirten Juriſten zwiſchen den Parteien, und wenn er ſich je erlaubt ſchalkhaft zu ſein, iſt er doch nie ungezogen. Stets aber geiſtreich und elegant.

Wie ſehr Dante's Verſuch, die ausgelebten Perſonificationen der alten Welt auf vaterländiſch-florentiniſchen Boden zu verpflanzen, ein natürlicher, dem Laufe der Zeit entſprechender war,

beweiſen Giotto's gleiche Beſtrebungen. Wir brauchen ſeine Wandgemälde in Aſſiſi nur mit denen Cimabue's, dicht daneben, zu vergleichen, um zu fühlen, wie alte und neue Zeit auch in der bildenden Kunſt ſich gegenüberſtanden. Dante findet in ſeinem Freunde Giotto eine Nebenkraft, die die ſeinige erklärt. Ohne ſich in den Kreiſen ihrer Anſchauung zu berühren, gingen ſie aus dem allgemeinen Gefühle deſſen was Noth thue denſelben Weg, wußten was ſie wollten und nicht wollten und ſuchten Mittel und fanden ſie, um künſtleriſche Wirkungen hervorzubringen, die auf ein Jahrhundert, und länger, vorhielten. Auch Giotto ſchuf Perſonificationen allgemeiner Begriffe im modernen Sinne. Längſt hatte die Piſaner Bildhauerſchule deren im Geiſte der poeti in lingua latina hervorgebracht: Giotto erſt gab ihnen das Glaubwürdige. Hätten die Künſtler vor ihm das Leben des Heiligen Franciscus darzuſtellen gehabt, ſo würde ihnen nicht eingefallen ſein, deſſen Vermählung mit der „Armuth“ zu malen wie Giotto auf ſeinen Fresken in Aſſiſi gethan hat. Da ſehen wir ein zerlumptes, abgemagertes Weiblein, ſo jämmerlich von Hunger und Noth verdünnt und verelendet, daß man ihr die vielen ſchweren Jahre von der Stirn ablieſt, trotzdem in verſchämt züchtiger Geberde als Braut dem Heiligen gegenüberſtehen und ihm die Hand zur Vermählung entgegenſtrecken. Das verſtand die Maſſe des Volkes, die nach Aſſiſi ſtrömte, und auch der Niedrigſte dachte ſein Theil dabei.

Dergleichen müſſen wir im Sinne haben, wenn wir Dante's ſchöne Canzone Tre donne intorno al cor mi son venute — E seggionsi di fore — recht verſtehen will.*) Drei allegoriſche Geſtalten ſchildert er da, die von entzückender Aechtheit ſind. Alle drei, abgeriſſen und armſelig, ſitzen vor der Thüre ſeines Hauſes, aber ihre adlige Schönheit leuchtet durch die zerfetzten Gewänder durch: Drittura (Geradheit), die Mutter, Larghezza (Frei-

*) S. 205 bei Fraticelli.

gebigkeit) und Temperanza (Mäßigung), ihre beiden jungen Töchter. Wie sollte uns heute möglich scheinen, das Publikum für dergleichen zu interessiren? Das Unpersönliche, Erkältende, Langweilige aus solchen Gestalten herauszubringen? Dante's Verse geben den Anblick dieser Frauen so ergreifend wieder, daß derartige Bedenken gänzlich fortfallen. Wie eine vertriebene Königin aus dem Märchen, die mit ihren schönen Kindern in der Fremde umherirrt, haben wir Drittura vor uns.

Am schwierigsten aber war die Aufgabe doch, das Studium der Philosophie zur Heldin eines feurigen Liebesliedes zu machen. Auch hier giebt Dante an, wie er dazu kam und wie er zu Werke ging. Als er nach Beatricens Tode im jämmerlichsten Zustande sich befunden, sei die Philosophie in Gestalt einer edlen Frau, mitleidsvoll nachgiebig zu ihm getreten und die Leidenschaft zu ihr habe jedes andere Gefühl in ihm zerstört. Zu hoch aber sei sie ihm erschienen, um vor den Leuten von ihr zu reden. Nur deshalb habe er seinen Versen an sie den Klang gegeben, als ob es Liebeslieder seien, die er an eine weltliche schöne Frau richtete.

Die Personification der Philosophie verdanken wir erst den Römern. Die Griechen kannten nur die Sophia, die einfache Weisheit selber, wie ihre Personificationen denn überhaupt einfacheren Inhalt haben als die römischen. Die Griechen personificiren Kräfte, die Römer Begriffe und Verhältnisse. Aeschylos läßt Kraft und Gewalt auftreten. Auf einem bekannten Basrelief, welches die Ueberredung der Helena durch Aphrodite zeigt, sitzt die personificirte „Ueberredung" oben auf dem Gesims. So haben wir den Kairos des Lysipp, die Wahrheit, die Treue, Lüge, Gerechtigkeit u. s. w. auf dem Gemälde des Apelles „die Verleumdung", das verschiedene Meister des Cinquecento nach Lucian's Beschreibung zu reconstruiren suchten. Lauter einfache gute oder böse Gewalten.*) Die römische Kaiserzeit erst brachte

*) Diese Darstellungen gingen auch auf die byzantinische Kunst über. Schnaase, Gesch. der bild. K. im Mittelalter. 2. Aufl. I., 244. 289.

Figuren, welche die öffentliche Wohlfahrt, die kaiserliche Freigebigkeit, den glücklichen allgemeinen Zustand bedeuteten. Hier handelte es sich weniger um ein Handeln und einen Mythus, sondern mehr um die bloße Existenz. Der Philosophie begegnen wir unter diesem Nachwuchse zuerst im 5. Jahrhundert und zwar nur als einer beschriebenen, nicht einer in Bildwerken vorhandenen Gestalt. Als Wärterin, Amme, Geliebte, Braut, Gemahlin tritt sie auf. Entscheidend scheint die glänzende Schilderung bei Boethius gewirkt zu haben, mit welcher sein Buch über die Tröstungen der Philosophie anhebt. Boethius wohl leitete das erhabene Schattenbild durch die ältesten christlichen Zeiten sichtbar hindurch und an seiner Hand erschien die Philosophie auch Dante's Blicken. In den Jahrhunderten der Scholastik war die im Gewölk wandelnde Dame Philosophie, nun auch in malerischer Darstellung, die Freundin der Gelehrten.*) Sie hatte eine Existenz, welche der der Sibyllen etwa gleichwerthig war. Wer möchte der Causarum Cognitio, der Philosophie also, welche Raphael an der Decke der Camera della Segnatura gemalt hat, individuelles Leben absprechen? Ihr sowenig fehlt es als der, an die Dante Liebeslieder richtete. Raphaels allegorische Figuren, die so ganz real und ideal zur selben Zeit sind, erklären am besten die doppelte Existenz derer, welche Dante schuf. Sie konnten zu gleicher Zeit Göttinnen sein die man verehrte, und geliebte irdische Frauen die man an sein Herz zog. Dante dichtete Verse an diese Frau in der Sprache, in der Nachts die jungen Florentiner seiner Zeit unter den Fenstern ihrer Geliebten sangen, und wenn Casella's Lied Amor che nella mente mi ragiona selbst die abgeschiedenen Schatten innezuhalten und zu lauschen zwang, daß sie um ihn standen und, wie der letzte Funken durch verbranntes Papier läuft, ein letzter Schimmer

*) P. Lacroix, Sciences et Lettres au Moyen âge, 1877, giebt S. 79 im Holzschnitt eine Darstellung aus dem Trésor des Brunetto Latini auf der Bibl. des Arsenals zu Paris.

irdiſcher Leidenſchaft noch einmal ſie durchirrte, ſo war es ein ächtes Liebeslied das dieſen Zauber auf ſie ausübte.

Bei dieſem wahrhaftigen doppelten Inhalte Dante'ſcher Liebeslieder aber und bei ſeinem eigenen Geſtändnis, wie ſorgfältig er zu denen die er an die Philoſophie richtete, ihre Adreſſe verheimlicht habe, iſt es ungemein ſchwer, diejenigen darunter, für die wir keine weitere Erklärung beſitzen in Betreff ihrer Richtung zu beurtheilen, und nur natürlich, daß wir über manche Gedichte verſchiedener Meinung bei den Commentatoren begegnen. Der Eine hält es für unmöglich, daß die Verſe nicht an eine wirkliche Geliebte gingen, der Andere ſieht nur die Geſtalt der Philoſophie in ihr. So getheilte Anſichten ſind auch über die Canzone laut geworden, die ich in ganz freier Uebertragung folgen laſſe.*)

Scharf will ich heut in meinen Worten ſein
Und hart, wie ſie: ſo ſchön, und doch von Stein!
Die immer mehr verſteinernd nur erſtarrt,
Durch deren Panzerhemd, ſo glänzend hart,
Nie ſpitze Pfeile je das Fleiſch erreichen.
Und ſieh, wie ihren unbarmherz'gen Streichen
Ein jeder, der den Kampf beginnt, erliegt!
Zerbrochen und beſiegt
Verſuchen ſie dem Tode zu entweichen
Der ſie verfolgt und der mit Flügeln fliegt.

Wie ſollte da ein Schild mir Schutz verleihn?
Vor ihrem Blick ich jemals ſicher ſein?
Und doch, wie ſich aus dunklem Laub am Zweig
Die Blume hoch entfaltet, voll und reich,
Iſt ſie für mich des Lebens ſchönſte Blume.
Mein Leiden wird ihr ſelber nur zum Ruhme.
Das Fahrzeug, das das Meer in Stürmen trägt
Wird von der leichten Welle nicht bewegt:
Sie fürchtet nichts in ihrem Heldenthume
Und weiß nichts von den Wunden, die ſie ſchlägt.

*) Così nel mio parlar voglio esser aspro, Canz. IX bei Fraticelli.

Bis auf den Grund des Meeres drückt ihr Gewicht
Hinunter mich. Wie tief, ſagt kein Gedicht.
Wie eine Feile vor und rückwärts eilt
Fühl' ich, daß ſie an meinem Leben feilt.
Giebt's gegen dein erbarmungsloſes Walten,
Denn keine Macht um dich in Furcht zu halten?
Sollſt du mit Raubthierzähnen, Biß auf Biß,
An's Herz mir dringen — Ach, nur zu gewiß,
Daß du es thuſt! — und ich muß an mich halten
Und darf nicht ſagen, wer es mir zerriß!

Ich wag es nicht, zu ſagen, wer ſie ſei,
Und nur an ſie zu denken trag' ich Scheu;
Nur ganz allein, von Einſamkeit umhüllt
Sprech' ich den Namen aus der mich erfüllt,
Und wollte Jemand ſeinen Klang erlauſchen,
So wollt' ich lieber mit dem Tode tauſchen.
Es hält mich was, das mich der Kraft beraubt,
Es ſchwebt ein Schwert mir zitternd über'm Haupt,
Nun ſtößt es zu, und mich umtönt das Rauſchen
Des finſtern Stroms, an den ein Jeder glaubt.

Erbarmen! will ich rufen, doch ihr Blick
Erbarmungsvoll und kalt weiſt mich zurück;
Ah, wenn ihr je geſchähe ſo wie mir,
Süß wär' es, hinzuſinken dann mit ihr!
Ihr kleben ihr Raub und Diebſtahl an den Händen,
Die Luft um ſie iſt voll von Mord und Bränden,
Verderben über ſie! — Und doch ſo ſchön!
Kein andres Glück, als ewig ſie zu ſehn,
Im Tod die Blicke nicht von ihr zu wenden
Und wenn ſie riefe noch ihr beizuſtehn!

Ah, riefe ſie nach mir! Wär' es vergönnt!
Den Durſt zu ſtillen, der mein Herz verbrennt!
An ihren blonden Haaren hielt ich ſie
Und wie ein Raubthier ſpielt umſpielt' ich ſie!
Erbarmungslos wollt' ich den Muth dir brechen!
Und wenn die Sterne durch das Dunkel ſtechen
Gezähmt an meinem Herzen lägeſt du
Deckt ich dich doch mit meinen Armen zu;
Und wär' ich dann geſättigt mich zu rächen,
So fände ſich der Frieden und die Ruh.

Geh' hin, mein Lied, geh' zu ihr hin und sprich:
Um dich verzehrt und nach dir sehnt er sich.
Dann aber sollst du ihr das Herz durchbohren,
Denn Ehr' und Rache geb ich nicht verloren!

Das Gedicht, wie ich es hier gebe, ist eine dichterische Bearbeitung der Canzone. Ich wollte etwas poetisch Geschlossenes bieten. Darauf kam es hier an und dies war der einzige Weg. Bei sogenannter exakter Uebertragung wäre es unmöglich gewesen, aus den künstlich aufgebauten Worten und Reimverschlingungen die großen Gegensätze und Vergleiche deutlich herausleuchten zu lassen, die den eigentlichen Inhalt des Gedichtes ausmachen.*)

Der Dichter hebt an mit dem Vorwurfe, daß die Geliebte von Stein (pietra) sei. (Aus dem Worte wohl hat man auf jene Pietra dei Scrovegni geschlossen, an die das Gedicht gerichtet gewesen wäre, deren Vorhandensein jedoch nicht nachzuweisen ist.) Der Vergleich „Stein" liefert dann den „Panzer", der wie von Jaspis die Geliebte umgebe und den keine Pfeile durchbohren. Sie dagegen, alles zu Boden schlagend was ihr naht, zieht unaufhörlich neue Kämpfer an, nur um sie zu vernichten.

Nun wechselt das Bild. Der Dichter erkennt, daß auch er rettungslos verloren sei, trotzdem steht die Geliebte vor ihm come fior in cima della fronda, wie eine Blume die über dichten Blättern thront. Aber er verfolgt den Gedanken nicht weiter und, in Fortführung der anfänglichen colossalen Anschauungen, vergleicht er sie mit dem schweren Fahrzeuge, an dem die leichte Welle vorübergleite ohne es in's Schwanken zu bringen. Er hält das Bild fest: er fühlt sich tief in das Meer hinabgestoßen. Da ist die Geliebte plötzlich wieder eine Feile, die an ihm feilt, und nun ein Thier, das an seinem Herzen frißt ohne daß er nur sagen dürfe, wem es diese Qual verdanke. Ich habe

*) Vgl. das in L. M. 5. Aufl. II, S. 516 Gesagte. Ueberall wo es auf den Wortlaut ankommt, habe ich diesen mitgetheilt.

hier in einer gewiſſen Breite ausgeführt, was Dante in wenige Worte zuſammendrängt.

Dieſer Gedanke wird jetzt der leitende: Niemand dürfe wiſſen, wer die Geliebte ſei. Eher wolle er ſterben, ehe das offenbar werde. Ja, er fühle bereits, wie Amor ihn vernichte. Dies malt er breit aus. Er ſieht die Waffe über ſich, die ihn tödten will, er fühlt den Stoß in's Herz: Noch einen, ruft er aus, und ich erhebe mich nicht wieder!

Nun aber der neue Gedanke: auch die Geliebte möchte er ſterben ſehen! Süß würde ihm ſelber dann der Tod ſein. Mit furchtbaren Schimpf- und Schandworten fällt er über ſie her. Einbrecherin, Mörderin, Diebin nennt er ſie und dann die Frage, warum ſie nicht nach ihm heule (latra) wie er nach ihr. Jetzt unterbricht wieder die Erinnerung an ihre Schönheit den Strom von Verwünſchungen. Schön ſei ſie, und wenn ſie um Hülfe riefe, würde er aufſpringen um ihr beizuſtehn.

Die Idee, daß die Geliebte in Noth ſein und nach ihm rufen könne, wird jetzt die leitende. Wahnſinniges Glück ſieht er vor ſich. Ich habe die gedehnten Verſe der Canzone an dieſer Stelle auf weniger Worte reducirt. Dreimal kommt der Dichter auf das blonde Haar der Geliebten zurück, das Amor ſelber gelockt und in Gold getaucht habe; das für ihn zu einer Ruthe geworden ſei; an dem er die Geliebte an ſich reißen wolle. Die nun folgende Beſchreibung, wie er endlich Luſt und Rache zugleich in ihren Armen zu finden hofft, hat beinahe etwas kannibaliſches und ebenſo der Schluß, der den Inbegriff ſeiner Sehnſucht wiederholt: Liebe und Rache.*)

*) Schlegel iſt vorgeworfen worden, daß er in Dante eine gewiſſe „ghibelliniſche Härte“ entdeckt hatte. Zu meinem Erſtaunen ſehe ich, daß dieſer Vorwurf auch heute noch erhoben werden könnte, und mich über Aeußerungen, die ich gegen Dante in dieſem Sinne einſt gethan, heute nachträglich ſcharf in's Gebet genommen.

1861 hatte Witte einen Vortrag gegen das „Königreich Italien“ in Form

Und zugleich empfinden wir, wie dieſe Vergleiche ſich an eine Geſtalt richten, welche menſchliches Maaß überſchreitet. Gleich die erſten Verſe reden von ihr wie von einem Stück Gebirge; dann, der Kampf gegen ſie wird von ganzen Schaaren geführt, welche unaufhörlich anſtürmen; dann, das Schiff, das die gelinden Wellen nicht bewegten, kann nur eins von den größten ſein; und ſelbſt da, wo Dante ſie bei den goldnen Flechten packen und „wie ein Bär, welcher Scherz treibt" niederreißen will,*) hat man ein Rieſenweib vor Augen, dem gegenüber einem Schwächeren plötzliche Kräfte gegeben ſind. Nur eine einzige Stelle iſt zart: da wo er ſie un fior in cima della fronde nennt, zugleich ein Bild aber, das nicht ausgeführt wird und das wie ein fremdes Ornament in das Gedicht hineingebracht zu ſein ſcheint.

---

einer Unterſuchung über Dante veröffentlicht, den ich in einem, wie ich ausdrücklich bemerke, zuerſt in der Voſſiſchen Zeitung im gleichen Jahre erſchienenen, ſpäter in den XV Eſſays (S. 382) wiederabgedruckten Aufſatze zu entkräften ſuchte. Am Schluſſe des zweiten Bandes ſeiner 1879 erſchienenen Danteſtudien, in denen ſich auch ſein Vortrag wiederabgedruckt findet, hat Witte erſt geantwortet. Er ſagt, mein Aufſatz ſei erſt vier Jahre nach der Publikation ſeines Vortrages erſchienen und er habe ihn erſt jetzt geleſen. Er beruft ſich ſodann auf das abfällige Urtheil, welches Herr Scartazzini über mich gefällt, der zwar die Tendenz meines Eſſays billigt, ſich dagegen auf das ſchärfſte über mein Mißverſtändniß Dante's äußert, dem ich mit Unrecht zugetraut, daß er in ſeinem großen Gedichte die Verurtheilung ſeiner politiſchen Feinde und die Verherrlichung ſeiner Freunde im Sinne gehabt. Auch Witte iſt hierin (S. 583) Scartazzini's Meinung und fügt hinzu, daß es kaum möglich ſei, Dante's Stellung zu den Parteien ärger zu verkennen, als von mir geſchehen ſei. Meiner Anſicht nach war Dante allerdings ein verbannter und verbitterter Parteimann mit allen Conſequenzen und ich ſchließe mich etwa dem an, was Machiavelli in ſeinem Dialogo sulla lingua (in B. VI der Ed. v. 1820) über Dante als Politiker ſagt. Witte hat bei der Wiederholung ſeines Vortrages übrigens ſtillſchweigend ganz bedeutende Milderungen und Zuſätze einfließen laſſen, worauf ich hinweiſe, da ſonſt mein Aufſatz nicht verſtändlich wäre.

*) Der Bär, orso, als Repräſentant der Raubthiere im Allgemeinen. Vgl. Petrarca S. XV. in Morte di Laura, V. 15 — un cor di tigre o d'orso.

Es ist natürlich, daß diese Canzone Zweifel aufregte, an wen sie gerichtet sei. Fraticelli läßt die Annahme frei, ob die Personification der Philosophie oder eine wirkliche Geliebte gemeint sei. Er hat zwei historische Namen in Vorrath: Gentucca und die schon genannte Pietra dei Scrovegni. Er neigt dazu, indem er sich nicht ganz frei ausspricht, eine von diesen Beiden zu wählen. Denn, sagt er, wäre die Philosophie gemeint, so widerspräche das Gedicht seinem Inhalte nach Allem was Dante an anderer Stelle zu ihrem Lobe ausgesprochen hat. Hierin wird Jeder Fraticelli Recht geben. Aber es könnten neben der der Philosophie andere ideale Gestalten doch in Frage kommen.

Wer war diese Frau?

2.

An Michelangelo werden wir recht inne, wie verschieden Dante und Petrarca gewesen sind. Manche von Michelangelo's Gedichten könnten einfach Wiederholungen von Versen Petrarca's genannt werden, trotzdem haben sie beide wenig mit einander gemein. Michelangelo's Natur entsprach der Dante's. Petrarca hatte weder plastisches noch malerisches Talent, seiner Phantasie fehlte die Gabe, künstlerisch Licht und Schatten zu geben und Farbe und feste Umrisse zu verleihen. Seine Allegorien und Personificationen sind mehr empfunden als gesehen. Was bei Dante gleichsam wie die directe dichterische Copie eines in der Seele auftauchenden Erlebnisses wirkt, wird bei Petrarca zur musikalischen verschwimmenden Erinnerung. Nehmen wir z. B. (in zufälliger Auswahl) Sonett VI auf Laura's Tod, worin er neben Amor Glück und Tod als personifizirte kriegerische Gestalten auftreten läßt, die die Thore seines Herzens bestürmen. Nicht eine einzige Wendung, welche die Wirklichkeit eines kriegerischen Angriffes vor uns erscheinen ließe. Dante hätte einem solchen Bilde eine gewisse soldatische Realität zu verleihen gewußt. Oder sehen wir in Petrarca's Triumph der Liebe Amor

vierſpännig einherfahren. Es wird genau beſchrieben, aber es findet ſich kein eigentlich künſtleriſcher Pinſelſtrich auf dem Gemälde. Wie real iſt der in Perſon auftretende Tod bei Dante, (nicht minder leibhaftig als bei Holbein), wie conventionell und faſt ornamental bei Petrarca. Wie wenig dunkel erſcheint uns bei Petrarca der tenebroso orrore, der ſich auf gran dolore bei ihm reimt, während Dante's finſtre Abgründe ächte dumpfe Finſterniß ausathmen. Wie wenig ſichtbar erſteht Laura vor uns, in jenem Sonette, wo Petrarca ſie, ſehnſuchterfüllt am Ufer der Sorgue ihrer gedenkend, plötzlich im Geiſte den Wellen des Fluſſes entſteigen und über Gras und Blumen hinwandeln ſieht.*) Während die Stelle des Purgatorio, welche von ihm hier nachgeahmt wurde (27, 97), die Traumgeſtalt Lea's in der That wie eine Viſion und doch im höchſten Grade real vor uns aufſteigen läßt. Dante weiß ſeinen Worten, ohne daß er ihnen viel Adjectiva mit auf den Weg giebt, einen gewiſſen Accent zu verleihen, welcher ſie unmittelbar auf die Phantaſie wirken läßt. Gehen wir auf Dante's Canzone oben zurück: wie feſt und greifbar er die blonden Flechten ſchildert, an denen er die Geliebte an ſich ziehen will, während all' das blonde und goldne Haar, von dem auch Petrarca's Verſe voll ſind, an keiner Stelle das Gefühl wahrhaftigen Frauenhaares geben, das, dem Sprichwort nach, feſter bindet als hänfene Stricke. Dante und Michelangelo ſtanden mitten in dem malenden und bildenden Italien, während der gelehrte Petrarca mit ſeinen Büchern zumeiſt in dem damals noch kunſtarmen Frankreich ſaß. Eigentliche Schwierigkeiten in Deutung der Verſe begegnen uns bei Petrarca nicht. Dante aber iſt oft räthſelhaft: man weiß nicht, was er vor Augen hatte. Auch bei Michelangelo ſcheint es zuweilen unmöglich, die Anſchauungen anzugeben, die ihm vorgeſchwebt haben könnten. Manche Stellen ſeiner Gedichte erklären ſich, wenn wir auf Dante

*) S. VIII u. XIII in Morte di Laura.

zurückgehen. Seine Verſe ſind da jedoch oft beſonders lichtlos, wo er nur für ſich und ohne einen Gedanken daran, daß ſie von Andern je geleſen werden könnten, dichteriſche Strömungen, wie ſie ihm gerade durch die Seele zogen, niedergeſchrieben hat. In der Umwandlung abſtrakter Gedanken zu realen Anſchauungen aber zeigt er in einigen ſeiner Verſe eine Kraft und Kühnheit, mit der er ſich noch über Dante erhebt. In dem unvollendeten Gedichte zum Lobe des Landlebens finden ſich Perſonificationen, wie ſie kein Anderer verſucht hat. Nicht nur daß er den Geiz und die Habſucht auftreten läßt als ſähe man ſie vor ſich, ſondern es muß das „Warum", das „Wie" und das „Vielleicht" erſcheinen. Das Warum (il Perchè) iſt mager, mit einem Gürtel um den Leib, an dem viele Schlüſſel hängen, die es an den Thürſchlöſſern vergeblich verſucht, weil ſie nicht paſſen. Bei Nacht ſchleicht es ſo umher und die „Dunkelheit" geht neben ihm. „Wie und Vielleicht" (el Come e'l Forse) ſind nahe Verwandte, ungeheure Rieſen, die bis zur Sonne reichen und geblendet von ihrem Lichte das Geſicht verloren haben, zwiſchen den Felſen durch Engpäſſe ihren Weg ſuchen und alles betaſten und berütteln ſie, ob es feſt ſtehe.*) Dergleichen traute ich ſelbſt Dante nicht zu.

Dante legt Vanna und Bice die Namen Primavera und Amore bei. Man könnte den männlichen Namen damit erklären, daß in dem für die Dichtkunſt damals maßgebenden Provençaliſch Amour weiblich ſei. Dem italiäniſchen Publikum aber, für das Dante doch ſchrieb, hätte die Differenz trotzdem fühlbar bleiben müſſen. Kein römiſcher Dichter würde ſeine Geliebte amor genannt haben, nicht einmal mei amores wüßte ich als Schmeichelnamen nachzuweiſen. Es ſcheint, daß es dem Genius der ita-

*) Guaſti, Rime di Michelangelo S. 322.

liäniſchen Sprache erſt erlaubt ſein ſollte, männliche Namen und Begriffe auch auf Frauen anzuwenden, und wir ſehen nach Dante einen Gebrauch von dieſer Freiheit gemacht, der das noch überſteigt, was er ſich hier erlaubt hat.

Amor iſt unſer aller Herr. Ihn mit „Signor" anzureden, natürlich. So hergebracht wurde dieſe Bezeichnung, daß ſchließlich das einfache Signor genügte, um anzudeuten, daß man Amor im Sinne habe. Während Dante noch niemals dieſe Anrede braucht ohne Amor in demſelben Gedichte an anderer Stelle wenigſtens zu nennen, wird ſie in ſpäteren Zeiten ohne weiteres allein angewandt und es ſind Gedichte ſo zur Entſtehung gekommen, bei denen wir uns zu entſcheiden zögern, an wen ſie gerichtet ſeien. Denn, wie in allen Sprachen, iſt auch in der italiäniſchen „Herr" vor allen Dingen die Anrede, mit der man in Gebeten ſich Gott naht. Der Entſcheid, ob ein Gebet zu Gott oder ein Gedicht an Amor vorliege, iſt nun zuweilen ſchwer zu finden.*) Und ferner: da es nur eines kleinen Ueberganges bedurfte, um unter der Adreſſe Amors ſich an die geliebte Frau ſelbſt zu wenden, ſo entſtand die wunderliche Möglichkeit, eine Frau mit Herr anreden zu dürfen.**) In Michelangelo's Gedichten ſcheint die dadurch entſtehende Verwirrung auf den erſten Blick zuweilen unlösbar.

Michelangelo hat ſich als Dichter keine eigene Sprache geſchaffen. Die, deren er ſich bedient, war ſeiner Zeit Gemeingut der Gebildeten: er wiederholt die Wendungen die er empfing. Wir ſehen bei uns, wie die Deutſchen Dichter der zwanziger und dreißiger Jahre unter dem Banne der von Goethe geſchaffenen poetiſchen Sprache ſtanden: bei weitem ſtärker wirkte

*) Guaſti erklärt Sonett LV Michelangelo's als Liebesgedicht und überſetzt in ſeiner Erklärung die Anrede signior ohne weiteres mit donna. Ziehen wir aber Sonett LXXV hinzu, ſo ergiebt ſich, daß beide Gedichte in geiſtlichem Sinne aufzufaſſen ſind.

**) Guaſti, S. 174. signore dissero l'amata i più antichi rimatori.

in Italien im Cinquecento der von Dante und ſeinen Nachfolgern ausgehende Zwang. Neben Goethe waren bei uns andere Deutſche und fremde Dichter immer doch wenigſtens zugänglich und wer ſich mit Gewalt loswinden wollte, hätte es vermocht: neben Dante und Petrarca aber war nichts damals in Italien bekannt, auf das man ſich als Muſter hätte berufen können. Es hatte Zeit bedurft, ehe man ſoweit gekommen war. Noch Dante durfte vorgeworfen werden, che non scrisse come bisogna,*) Petrarca erſt verlieh der Sprache Dante's Krone und Scepter und machte das kommende Jahrhundert ſeinen und ſeines Vorgängers Normen unterthänig. Von ihm empfing das zur italiäniſchen Nationalſprache erhobene Florentiniſch den Reiz, der es wie Geſang tönen ließ und den unzählige Nachahmer nicht abzunutzen im Stande waren.

In Michelangelo's Verſen finden wir den Gebrauch, Herr zu ſagen wo von einer Frau die Rede iſt, an einigen Stellen ſo unbefangen zur Ausübung gebracht, daß deutlich hervortritt, wie donna und signor gleichwerthig für ihn waren. Es iſt möglich, bei vielen ſeiner Gedichte den Urſprung von der erſten Niederſchrift an bis zur letzten Redaktion zu verfolgen. Wir ſehen ihn an den Worten und den Gedanken gleichſam modelliren. Nehmen wir eins ſeiner Sonette das mit Recht auf Vittoria Colonna bezogen wird.

Iſt es aus Gottes nie geſeh'nem Lichtmeer
Ein Tropfen, der in meiner Seele brennt?
Iſt's etwas, das man ſchön auf Erden nennt
Und das ich einmal ſah und weiß es nicht mehr?

Iſt es ein Traum? Ein unbeſtimmtes Scheinen
Dem Auge, und ſo deutlich doch der Seele,
Um das ich mich mit den Gedanken quäle,
Und was mich jetzt zwingt, plötzlich loszuweinen?

*) Daß er nicht ſchrieb, wie man ſchreiben ſoll.

Iſt es Verzweiflung, iſt es helles Glück,
Iſt's in mir oder außer mir? Ich wüßt' es
So gern: was ängſtigt mich und was durchwühlt mich?

Nur das weiß ich: ſeit ich dich kenne, fühlt' ich
Den ſüßen Schmerz zum erſtenmal: dein Blick
Bringt meine Seele außer ſich — du biſt es!

Die Vollendung dieſes Gedichtes, eines des hinreißendſten das er geſchrieben, muß Michelangelo beſonders am Herzen gelegen haben. Neun eigenhändige Abſchriften mit Veränderungen liegen vor. Acht darunter haben die drei letzten Verſe in der gleichen Form:

questo, signior, m'avvien po' ch' i' vi vidi,
c'un dolce amaro, un sì e no mi muove:
certo saranno stati gli occhi vostri.

Die neunte und letzte Redaktion hat donna für signor erhalten.*)

In Sonett XXXVII, welches im Manuſcript die Bemerkung „mandato" (abgeſandt) trägt und das ebenfalls an Vittoria gerichtet geweſen zu ſein ſcheint, gebraucht er in der Anrede donna und gleich darauf signor. In einem nach Vittoria's Tode gedichteten Sonette**) nennt er ſie vivo in ciel fra gli altri santi und am Schluſſe morto. In dieſem Gedichte herrſcht die männliche Form ſo durchaus, daß, wenn wir nicht die ſicherſten Anzeichen hätten, es beziehe ſich auf ſie, es nicht mit ihr in Verbindung zu bringen wäre. Nennt er darin Vittoria il ministro de' sospir me' tanti, ſo gebraucht er in einem proſaiſchen Schriftſtücke ſogar das Wort „Freund" von ihr. Einige Jahre nach ihrem Tode ſchreibt er aus Rom einem alten florentiniſchen Geiſtlichen***): ich ſende Euch eines meiner Gedichte, das ich

*) Guaſti meint, es ſei die prima lezione. Es kommt hier nichts darauf an, ohne Zweifel aber iſt es die letzte.

**) LXII bei Guaſti. (Es ſteht fälſchlich XLII darüber.)

***) Giovan Francesco Fattucci in Florenz. Milaneſi, CDLXVII. Brief vom 1. Auguſt 1550.

einmal an die Marquiſe von Pescara (Vittoria) richtete, die mir ſehr nahe ſtand, wie ich ihr nicht weniger: der Tod hat mir einen großen Freund genommen, morte mi tolse uno grande amico.*)

Sind Michelangelo's Beziehungen zu Vittoria nun aber klar und leicht zu deuten, ſo begegnen wir bei ihm dem Wechſel männlicher und weiblicher Anrede in einem anderen Verhältniſſe, deſſen Verſtändniß Schwierigkeiten bietet. Ich laſſe aus der Reihe der darauf bezüglichen Stücke zuerſt ein Madrigal folgen,**) das in ſeinen verſchiedenen Redaktionen an derſelben Stelle einmal den männlichen Namen Febo, Phöbus, und dann wieder donna aufweiſt. Und zwar, weil das Gedicht einen gar zu einfachen Gedankenaufbau darbietet, überſetze ich es als ob es Proſa ſei.

„Wenn ächte Sehnſucht etwas das ſchön iſt von der Erde zu Gott erhebt, ſo iſt meine Gebieterin (donna, Herrin), allein diejenige, welcher Gott ſolche Augen gegeben hat wie ich ſie habe. Alles andre vergeſſe ich, und nur darum kümmere ich mich. Es iſt nicht groß zu verwundern, wenn ich ſie liebe, mich nach ihr ſehne und ſie allſtündlich herbeirufe. Auch iſt es nicht meine Stärke (und mein Verdienſt), wenn die Seele aus natürlichem Hange in dem eine Stütze ſucht, was ihr ähnlich iſt; wenn ich in den Augen die Augen ſuche, aus denen ſie (die Seele) hervortritt; wenn meine Seele die erſte (uranfängliche, göttliche) Liebe empfindet als ihr Endziel, durch welche ſie dieſe Frau hier auf Erden ehrt: — denn lieben muß den Diener wer den Herren anbetet."

Das ſoll bedeuten: Indem ich in die Schönheit meiner Gebieterin mich verſenke, werde ich durch die dadurch erweckte ideale Sehnſucht zu Gott erhoben. Um Gott näher zu kommen alſo, ſehne ich mich nach meiner Gebieterin. Mit meinen Augen aber erblicke ich ihre Schönheit, während ihre Augen gleichſam die Fenſter für die in ihr wohnende ſchöne Seele bilden.***) Je

*) Man vergl. das D. Wb. unter „Freund". Luther nennt ſeine Frau ſcherzhaft dominus Ketha. Ob die Ungarn rex nostra riefen, wird bezweifelt.

**) M. XVIII bei Guaſti.

***) Die Augen die Fenſter der Seele: ein Petrarca geläufiger Ausdruck.

mehr ich, deshalb, meine Gebieterin verehre, um ſo mehr liebe ich Gott. Denn ſie zieht mich zu Gott empor, deſſen Dienerin ſie iſt, oder: und ſie muß mich lieben, weil ich Gott anbete, deſſen Dienerin ſie iſt. Oder noch einfacher der Sinn des Ganzen: Indem ich meine Gebieterin liebe, liebe ich Gott. Und nun die ſeltſame Variante für den vorletzten Vers: ſtatt

Se sente il primo Amore
come suo fin, per quel qua questa onora
ch' amar die'l servo, ch'el signore adora,

ſteht in Michelangelo's eigner Handſchrift, in einem der vier vorhandenen Texte,

per quel qua Phebo onora

ein Tauſch alſo, bei dem es Michelangelo in keiner Weiſe unbedenklich ſchien, einen männlichen Namen ohne weiteres einzuſchieben, der ſeinem Gefühle nach mit questa gleichwerthig war.

Eine Erklärung ergäbe ſich daraus etwa, daß Febo für Sonne ſtände, den gewöhnlichſten Schmeichelnamen der italiäniſchen Dichtung. In unſerem Madrigale wäre dann von Michelangelo im Sinne Dante's eine ideale Geliebte angeredet worden. Etwa die Philoſophie, oder die Theologie, oder die Kunſt. Aber entſcheiden wir uns nicht ſo raſch.

Unter den Gedichtfragmenten Michelangelo's in Guaſti's Ausgabe finden ſich folgende ſechs Verſe abgedruckt:

Euch iſt es eben recht, wenn ich verderbe!
Wo Erd und Himmel weinen über mich,
Rührt euch nur kalte Neugier wenn ich ſterbe!

O Sonnenlicht, das du die Welt erfüllſt,
O Phöbus, unſrer Aller ew'ge Leuchte,
Sag an, warum du mir nur dich verhüllſt?*)

*) Guaſti S. 309:
Vo' sol del mie morir contento veggio:
La terra piange, e'l ciel per me si muove;
E vo' men pietà stringe ov' io sto peggio. cet.

Die andere Seite des Blattes nun, auf dem dieſe Verſe ſtehen, zeigt folgendes Schriftſtück:

„Febo, obgleich ihr mir den größten Haß entgegentragt — (ich weiß nicht, warum: ich glaube nicht, um der Liebe willen die ich zu euch hege, ſondern wegen Aeußerungen Anderer, denen ihr keinen Glauben beimeſſen dürftet, da ihr mich erprobt habt) — ſo kann ich doch nicht unterlaſſen, euch Folgendes zu ſchreiben. Ich reiſe morgen früh ab und gehe nach Pescia, werde dort den Cardinal di Cefis und Meſſer Baldaſſare finden, und gehe mit ihnen nach Piſa weiter, darauf nach Rom, und werde nicht hierher zurückkehren. Ich laſſe euch wiſſen, daß ich, ſo lange ich lebe, wo ich auch ſei, immer euch zu Dienſten ſein werde, mit Treue und Liebe, wie kein anderer Freund, den ihr auf Erden habt.

Ich bitte Gott, daß er euch die Augen öffne, damit ihr erkennt, daß wer euer Wohl mehr im Auge hat als ſein eignes Heil, lieben kann, und nicht haſſen wie ein Feind.“

Guaſti meint, es könne unter Phöbus vielleicht eine geliebte Frau verſtanden werden, da Brief und Gedicht an die gleiche Perſon gerichtet wären und ähnlich klingende Verſe Michelangelo's an eine Frau vorhanden ſeien. Er druckt dieſe dicht daneben ab. Nicht mehr Febo wird hier mit voi, ſondern eine Frau nun mit tu darin angeredet.*)

„Dich allein ſehe ich befriedigt von meinen Leiden! — Alles andere Leben bewegt ſich bei meinen Schmerzen — und du wünſcheſt mir böſeres noch als Tod! — Kein Ort auf Erden oder im Himmel — wohin meine brennenden Seufzer nicht gedrungen ſind — nur nicht in dein Herz, das ich ſo oft zu rühren ſuchte.“

Der gleiche Gedankengang, nur die Wendungen abgeſchwächt. Statt morire nur male; nicht Himmel und Erde weinen, ſondern des Dichters Seufzer bringen zu ihnen. Die innige Verwandtſchaft dieſes Gedichts mit dem vorhergehenden und dem Briefe liegt auf der Hand und ebenſo klar iſt, daß das eben mitgetheilte in der That das ſpätere ſei. Es iſt gebändigter in Gedanken und ausgearbeiteter in der Sprache, zugleich aber macht es den

*) Guaſti, S. 309:

Contenta del mie mal te sola veggio;
Ogni altra vita al mie dolor si muove,
E la mie morte a te non e'l mio peggio. cet.

Eindruck, als hätten wir in ihm nur den Eingang eines längeren Gedankenergusses vor uns. Wie bei dem andern Gedichte und bei dem Briefe scheint irgend eine Hauptsache, die den eigentlichen Hintergrund bildet, unausgesprochen zu bleiben. Der Brief enthält eine Reihe Momente, welche in beiden Gedichten unberührt blieben: die Vermuthung verleumderischer Aeußerungen, denen nicht hätte geglaubt werden sollen; die Möglichkeit, daß man ihn vielleicht hasse eben weil er liebe; den Ausspruch, nie wiederkehren zu wollen; die Bitte zu Gott, daß er der geliebten Person die Augen öffnen möge; die Versicherung, überall für sie eintreten zu wollen. Von all diesen Gedanken hätte auch ein Gedicht handeln können. Und in der That fehlt ein solches nicht und ist an eine Frau gerichtet. Beginnend mit den Worten: Te sola del mie mal contenta veggio*) läßt es in einer langen Reihe Terzinen einen Ausbruch leidenschaftlicher Gefühle folgen:

Du siehst mich untergehn, es rührt dich nicht!
Und bist doch eine Frau! Und fühllos hörst du
Wie das Geschick mein Todesurtheil spricht!

Bist eine Frau und solltest Gnade schenken:
Nur Männer tödten Männer! —: aber kalt
Siehst du mein warmes Blut die Erde tränken!

Der Gott der Liebe selbst sei auserkoren,
Zu richten zwischen uns, und unterlieg' ich,
Sollst du mit seinem Pfeil mein Herz durchbohren!

Zu wem darf ich die Stimme sonst erheben?
Wie ein Gefangner aus dem Kerker, ruf' ich
Nach Urtheil und Gesetz: wer soll sie geben?

Mein Liebstes! meine Schönheit! mein Entzücken!
Kannst du auf den, der sich so ganz dir weiht,
So grausam und verräthrisch niederblicken?

---

*) Guasti, S. 303:

Te sola del mie mal contenta veggio:
Guarda che pietà donna strignie o muove,
E la mie morte a te non é'l mie peggio. cet.

O deine Schönheit! Wie ein Todesſchatten
Haucht ſie die Beſten an und läßt des Herzens
Gewalt'ge Schläge wie durch Gift ermatten.

O dieſe Arme! Die mit wilden Kräften
Zu Boden ſchlagen! Dieſe Hände, die ſich
Mit ſpött'ſchem Deuten auf das Opfer heften,

Das für euch ſtirbt! Ihr Augen ungerührt,
Neugierig, thränenlos hinüberſtarrend,
Um den im dichten Kreis, den ihr verführt!

Das glaub' ich niemals, daß die beſten Gaben
Die uns der Himmel gab, uns nur verliehen ſeien,
Um ſie in Schmach und Schande zu begraben.

Nein, dazu hat er uns die Kraft gegeben,
Die Ehre, das erbarmungsvolle Herz
Als Fingerzeig für ein zukünftges Leben.

Du aber! deine ſüßen Blicke ſaugen
Das Leben aus uns fort, und wer dir folgt
Hat nichts als einen ewgen Tod vor Augen!

Und weißt ſo gut doch was du wiſſen ſollteſt:
Wozu der Himmel dich ſo ſchön gemacht,
Und könnteſt anders ſein wenn du nur wollteſt!

Laß mich dich warnen, laß mich dich beſchwören!
Weil ich dich liebe ſeh ich was bevorſteht,
O! und ich bitte dich, mich anzuhören!

Noch iſt Verzeihung möglich, hör mich an!
Sei nicht nur ſchön: ſei gut! Laß mich dir ſagen
Was du bedarfſt, und überlege dann.

Das nun Folgende im genauen Wortlaut:

Aller uns verliehenen Vortrefflichkeit Endziel iſt, nicht nur zu unſerer eignen Freude zu dienen, ſondern da mitgetheilt zu werden wo ſie am meiſten fehlt, wie der Himmel denen am meiſten Licht giebt, die es am wenigſten ſehen. — Du biſt zu geizig mit deiner Perſon: das iſt unſer Tod; und doch bleibſt du unbeſtraft und doch iſt es deinetwegen, daß wir auf ein anderes Leben und auf klare Gerechtigkeit hoffen. — Iſt das jemals im Leben erhört geweſen, daß Jemand für Liebe, Ehrfurcht, Dienſte und Treue, Qualen, Verzweiflung und Tod ohne Erbarmen einwechſelt?

Hier bricht Michelangelo ab. Dieſe Verſe waren ſchwerlich dazu beſtimmt, als fertiges Gedicht von Andern geleſen und ver-

ſtanden zu werden. Unvollendete Dichtungen dieſer Art ſind nicht als Ueberbleibſel verlorener oder halb zerſtörter Gedichte aufzufaſſen, ſind nicht, wie dieſe, Theile eines Ganzen, das ein unglücklicher Zufall uns vorenthält, ſondern anfängliche Elemente von Etwas, das niemals ganz zur Entſtehung gekommen iſt. Michelangelo verlor, wie es ſcheint, die zu Anfang des Gedichtes angenommene Richtung aus den Augen. Das Gefühl wird ſo ſtark, daß die künſtleriſche Form es nicht mehr zu faſſen vermag, und er hält inne.

Suchen wir herauszuleſen, an wen es gerichtet geweſen ſein könnte, ſo ſteigen dieſelben Zweifel auf, welche der Brief und die dazugehörigen Verſe in ihrer doppelten Geſtalt erregten. Es kann auf der einen Seite nichts Perſönlicheres geben als der Inhalt dieſes Gedichtes und auf der andern nichts Unperſönlicheres. Michelangelo verfällt manchmal in den Plural als ſpräche er nicht von ſich allein, ſondern von einer Partei, als deren Vertreter er zu reden habe. An welche Frau, auch wenn es eine Fürſtin wäre, konnte ſich ein Mann mit ſo coloſſalen Vorwürfen wenden? Ich erinnere beſonders was den Schluß betrifft an den Brief an Phöbus. Von der Leidenſchaft, die das Gedicht erfüllt, hat der Brief nichts, aber ſehen wir ab von der Gewaltſamkeit der erhobenen Vorwürfe und führen dieſe auf einfache Formeln zurück, ſo enthält er dieſelbe Geſinnung. Nur daß der Brief mit Verſicherungen ewiger Treue ſchließt, während das Gedicht mitten in ſeinen Vorwürfen abbricht.

Allein auch dieſer Schlußgedanke des Briefes findet ſich in dichteriſcher Verklärung unter Michelangelo's Verſen. Ein viertes Gedicht iſt vorhanden, wiederum mit dem Anfangsverſe: Te sola del mie mal contenta veggio.*)

*) Guaſti, S. 307:

Te sola del mie mal contenta veggio:
Ogni altra donna m'ama, e te non muove
La morte mie, nè ti pare el mie peggio. cet.

Du ſiehſt mich untergehn, es rührt dich nicht!
Es liebt mich jede Frau, nur du hörſt fühllos,
Wie das Geſchick mein Todesurtheil ſpricht!

Und doch iſt dir mein Herz für immer treu;
Wenn andre Frau'n mich an ſich ziehn, ſo blick' ich
Auf dich: du nur biſt ſchön und ewig neu.

Und da die Hoffnung nun ſich mir erneut
Und Treu' und Glauben, wie ſie Kinder hegen,
Erblick' ich vor mir eine neue Zeit.

Und wie ein Weib ſo leicht dem Lügner traut
Und wie die Lüge leicht den überredet,
Der nicht mit ſeinen eignen Augen ſchaut.

So täuſch' ich ſelbſt mir eine Hoffnung vor,
Und weiß, daß ſie ein leeres Traumbild ſei,
Und richt' an dieſer Täuſchung mich empor!

Das nun Folgende in Proſa, weil es wieder auf den Wortlaut ankommt:

Ah, falſche, illoyale, grauſame Seele, daß du mich des gefährlichen Irrthums anklagſt, der heute noch im Munde des Volkes tönt!

Dir ſelbſt füge ſolche Schmach zu, zeige dein Herz offen und geſtehe ein, wie du geſündigſt haſt: ob dies unter allen deinen Verbrechen nicht das größte ſei!

Den Schuldigen iſt ſie eine Mutter, den Gerechten eine Stiefmutter, und dem der ſie am meiſten liebt, fügt ſie am meiſten Schaden zu, mehr als ich ſagen dürfte!

Das alſo iſt der Lohn für meine Liebe? Das iſt der Ruhm den ich in mein armes Haus davontrage, damit es dort bald heiße, daß ich elend geſtorben ſei?

Du biſt liebenswerth, ſchön und ohne Tadel: niemals aber glaube ich, daß für treue Dienſte einer der dich liebt ſo qualvoll ins Gericht genommen ſei.*)

Hier wiederum bricht er ab. Dieſes letzte Fragment iſt das leidenſchaftlichſte. Es enthält zugleich die meiſten Andeutungen äußerlicher Art. Wie in dem Briefe an Phöbus die Klage über Verleumdungen, an die geglaubt werde. In den eigenen Buſen ſolle man greifen. Von da ab verwirrt ſich die Vorſtellung: der Dichter ſcheint ſich mit ſeinen Anklagen nun an das Volk

*) Meine Erklärung weicht mehrfach von Guaſti's Paraphraſe ab.

ſelbſt zu richten, das ihn mit ſeinen Nachreden bald unter die Erde bringen werde. Und mit einem plötzlichen Uebergange dann doch wieder der letzte Vers voll ſüßer, reiner Schmeichelnamen.

Schon im vorigen (dritten) Gedichte fällt Michelangelo's dichteriſche Phantaſie einmal aus der Rolle:

Preste all' uccider crude e fiere braccia,
Mane aditar chi per vo' muor, si pronte!
Occhi spessi a beffar chi più s'allaccia.

Wilde und rohe Arme, bereit zu tödten!
Hände bereit auf den mit Fingern zu weiſen, der für euch ſtirbt!
Dichtgedrängte Augen! den zu verſpotten, der ſich verlocken läßt!

Das können nicht bloß zwei Arme, zwei Hände und zwei Augen ſein, ſondern ſind die tauſend Arme und Hände und Augen eines aufgeregten Volkes. Wer wird eine Frau „Mutter der Schuldigen und Stiefmutter der Gerechten" ſchelten? Wer ihr vorwerfen „daß ihre Schönheit wie ein Todesſchatten immer die Beſten getroffen habe?", oder „daß ſie denen am meiſten geſchadet, die ſie am heißeſten geliebt?"

Michelangelo hat nicht allein in dieſen vier Gedichten ſolche Vorwürfe erhoben. In einem ſeiner beiden berühmten Sonette an Dante redet er von ſeiner Vaterſtadt:

Ingrata, dico, e della suo fortuna
A suo danno nutrice; ond é ben segnio,
C'a più perfetti abonda da più guai.

Undankbare, die ihr Schickſal
zu ihrem Schaden am eignen Buſen nährt: wovon ein Zeichen iſt,
daß ſie den Trefflichſten das meiſte Weh bereitet.*)

Das ſtimmt mit den Verſen des vierten Gedichtes:

È questa madre degli uomini rei,
Matrignia ai iusti; e a quel che più l'ama,
Nuoce assai più che dir non dovrei.

Sie iſt eine Mutter der Schuldigen,
eine Stiefmutter den Gerechten; und dem, der ſie am meiſten liebt,
ſchadet ſie mehr als ich ſagen dürfte.

*) Guaſti S. 155.

und mit denen des dritten:

Ben par la tuo beltate ombra che tinga
Sempre di morte i più perfetti —
Wohl ſcheint deine Schönheit, der immer die Farbe
des Todes verleiht den Vortrefflichſten.

Der Gedanke iſt Dante's Canzone „An das Vaterland" entnommen,*) wo es am Schluſſe der zweiten Strophe heißt:

E a quei che t'aman più, più fai mal piglio.
Und die dich am meiſten lieben, ſiehſt du mit dem böſeſten Blicke an.

Guaſti ſpricht in der Vorrede zu den Gedichten Michelangelo's (XIX, 3) nachträglich die Vermuthung aus, unter dem Phöbus, an den der Brief gerichtet iſt, dürfe vielleicht Florenz verſtanden werden. Ich glaube, daß man ſich beſtimmter äußern darf: die Geliebte, an die Michelangelo den Brief und die vier Gedichte gerichtet hat, iſt dieſelbe, an die Dante die Canzone Così nel mio parlar voglio esser aspro dichtete: die Vaterſtadt, die ihnen beiden unter dem Bilde einer Frau vor Augen ſtand.

3.

Dante beſchränkt ſich nicht auf menſchliche Geſtaltung, wenn er Städte oder deren Bewohner allegoriſch charakteriſiren will. Die Wölfe ſind die Piſaner, die Wölfin iſt die habſüchtige römiſche Curie. Auch Florenz iſt die Wölfin. Und dann Florenz wieder der Leopard oder die Füchſin. Florenz figurirt nicht in feſt ausgeſprochenen Formen bei Dante. Er ſpricht zu der Stadt wie zu einer bekannten Perſon, beſchuldigt ſie, verhöhnt ſie, ſchilt ſie, aber er beſchreibt ſie nicht. Seine Phantaſie wechſelt unaufhörlich in den Anſchauungen.

Die Stellen der Göttlichen Comödie ſind berühmt, in denen Dante Florenz anredet. Der prachtvolle Beginn des 26. Geſanges der Hölle:

*) Fraticelli, Canzoniere, 209. Vgl. übrigens El Falso va ch' ai giusti sol fa guerra — Guaſti, 323, und E solo a' justi fanno invidie e guerre ibid. 328.

Godi, Fiorenza, poichè se' sì grande
Che per mare e per terra batti l'ali,
E per lo Inferno il nome tuo si spande.

Nun freue dich Florenz! du biſt ſo groß ja,
Daß über Land und Meer die Flügel reichen
Und in der Hölle ſich dein Ruhm bereitet.*)

enthält den vollen Stolz neben der vollen Bitterkeit ſeiner Geſinnung. Nicht etwa jedoch, daß Dante hier Florenz als Adler vor ſich ſähe, der die Flügel ausſpannt: es ſollte ohne ſinnliche Anſchauung nur die Ausdehnung der florentiniſchen Macht angedeutet werden. Wenn Inf. 32, 120 von Don Teſauro di Baccheria die Rede iſt, die cui segò Fiorenza la gorgiera, dem Florenz die Gurgel durchſägte, ſo ſtand auch hier wohl die Stadt nicht in der Geſtalt einer Judith etwa Dante vor Augen, obgleich bei ſpäterer öffentlicher Aufſtellung der Judith des Donatello ohne Zweifel an dieſe Allegorie gedacht worden iſt. Purg. 20, 75 wird von der Lanze des Guido geſagt, es ſei Florenz ſo von ihr getroffen worden, daß ihm die Eingeweide aus dem Bauche fielen: hier mag neben der Anſpielung auf die pekuniären Verluſte, welche die Stadt zu erleiden hatte, die Aufforderung an die Phantaſie des Leſers anzunehmen ſein, Florenz als ein vollgefreſſenes Thier zu denken, dem die Gedärme herausplatzen.

Florenz als Perſonification in die Göttliche Comödie zu bringen, wäre kaum möglich geweſen. In dieſem Gedichte treten zuviel reale Perſonen handelnd auf, als daß Perſonificationen in deren Geſellſchaft hätten eingeführt werden können. Im Convito nennt Dante die Stadt die ſchöne Tochter Roms. In der Canzone an das Vaterland redet er Florenz als Mutter an, als Schweſter Roms, als Erzeugerin guter und böſer Söhne. Am Ende der vierten Strophe aber wird dann wieder gefragt,

*) Philalethes überſetzt nicht ganz klar:
Erfreue dich Florenz ob deiner Größe
Daß über Land und Meer du ſchlägſt die Flügel
Und in der Höll' auch ſich dein Ruf verbreitet.

ob ſie in Zukunft bürgerlichen Frieden halten oder als reißende Wölfin daſtehen wolle. Beziehen wir die Canzone Così nel mio parlar voglio esser aspro auf Florenz, ſo ſehen wir hier am deutlichſten, wie Dante mit den Anſchauungen umſpringt. Es liegt etwas Natürliches darin. Ein heutiger Schriftſteller, der ſich im Verkehr mit dem Publikum empfindet, würde dieſes lieben, es verachten, es überreden wollen, ſich von ihm geliebt oder verſtoßen anſehen und doch niemals das mit ſo eminent perſönlichen Eigenſchaften begabte Weſen direkt in menſchliche Geſtalt hineinbringen wollen.

Nun jedoch ſcheint die bildende Kunſt von den Zeiten Dante's an Einfluß auf die Anſchauungen ſpeziell der Florentiner gewonnen zu haben. Es waltet ein Unterſchied zwiſchen dem künſtleriſchen Aufbau einer figurenreichen Scene bei Dante und bei Boccaccio.*) Dante läßt die Dinge nie von nur einer Seite erſcheinen: man ſieht ſie nicht als unbetheiligter Zuſchauer aus einer gewiſſen Ferne, ſondern wird mitten hineinverſetzt. Boccaccio arrangirt die Ereigniſſe bereits theatraliſch, als etwas das in beſtimmter Beleuchtung vorgeführt wird. Ich glaube, wir dürfen das mit der allmählich wachſenden Gewohnheit und Fähigkeit der Florentiner in Verbindung bringen, Alles auf die äußere Geſtalt hin mit künſtleriſchem Auge zu betrachten.

Eine Stadt als Frau zu ſehen, war vom Alterthum überkommen und Rom das Vorbild. Wir begegnen der Wiederholung der antiken Roma auf den Senatorenmünzen des 13. und 14. Jahrhunderts. Von vorn geſehen ſitzt ſie, die gekrönte, ſchmuckbedeckte Königin da, auf einem Seſſel, deſſen Stützen zuweilen Löwen bilden. In der einen Hand eine Kugel, in der andern (dies der Zuſatz des eigenen Jahrhunderts) einen Palmzweig. Roma capud (sic.) mundi die Umſchrift. In dieſer Geſtalt vielleicht ließ Rienzi Rom auf die Banner der Republik

*) L. Raph. I, 214.

malen. Bei anderer Gelegenheit allerdings, als es ſich darum handelte, das Volk aufzuregen, hatte er die Stadt als verzweifelnde Wittwe in Trauerkleidern und mit aufgelöſtem Haare, in einem kleinen Kahne, der zu ſcheitern droht, öffentlich auf die Wand malen laſſen. Von da ab verſchwindet die Perſonification für länger als ein Jahrhundert.*) Es war eine Umwandlung mit ihr vorgegangen als ſie zuerſt wieder auftauchte: auf einer Medaille des Giuliano dei Medici, des Bruders Leo's X., der als Bannerträger der Kirche in Rom eine ſo glänzende und leider kurze Laufbahn durchmaß. Niemals hat man Medaillen ſo völlig im Geiſte der römiſchen Kaiſermünzen gearbeitet wie damals. Roma ſitzt als junges Mädchen da, mit einfach um den Kopf gewundenem Haar, auf einem aus Trophäen gebildeten Sitze, ſchlank und im einfachſten Gewande. Und in derſelben Geſtaltung ſehen wir ſie auf einer der hiſtoriſch-ſymboliſchen Darſtellungen, welche das römiſche Exemplar der Raphaeliſchen Teppiche unten einfaſſen, den nach Rom zurückkehrenden Leo X., oder vielmehr ihn als Cardinal Medici noch vor der Papſtwahl, empfangen. Als junges Mädchen ſtreckt ſie

*) Eine Clemens V. zugeſchriebene, angeblich in Avignon angefertigte Medaille mit der „trauernden Roma" gehört, wie mir Herr Direktor Friedländer freundlichſt mittheilt, zu einer Serie fingirter Medaillen des 17. Jahrh. Ueber Perſonificationen von Städten vgl. Pipers Mythologie; was ſpeciell Rom anlangt ſeinen Aufſatz: Rom die ewige Stadt, im Evangel. Kalender von 1864. Nach der Roma mit dem löwengeſchmückten Seſſel war wohl die Venezia geſtaltet, von der als einem Werke des Giovanni Alemanus im Beiblatt der Zeitſchr. f. bild. Kunſt vom 3. Nov. 1881 berichtet wird. (Ausſtellung der Vorrathbilder des Dogenpalaſtes.) Ueber Darſtellungen Roms als Ungethüm, in Verbindung mit der „großen Babylon" der Apocalypſe, Thauſing, Dürer, S. 187. Vgl. ebenda S. 216, eine Roma von Barbari. Eine in Geſellſchaft mit Gallia, Germania und Slavinia einem Deutſchen Kaiſer huldigende Roma ehemals im Bamberger Schatze. E. Förſters Denkmale Deutſcher Baukunſt, Bildnerei und Malerei. II. Als neueres Beiſpiel, Roma sedente al lato del Tevere, la quale incorona Canova, als Kupferſtich Canova zu Ehren 1802 ausgeführt. Memorie di Antonio Canova da Ant. d' Este. Firenze 1864. S. 131.

ihm bewillkommnend die Arme entgegen. Nicht eine mächtige Mutter, welche ihren Sohn, ſondern eine hülfsbedürftige Tochter, die ihren Vater empfängt.*)

Aus ähnlichen Gedanken nun ſcheint die Fiorenza hervorgegangen zu ſein, die wir auf der Rückſeite einer Medaille des alten Cosmo dei Medici, des Vaters des Vaterlandes, erblicken. Hier findet ſich die bildliche Darſtellung der Stadt meines Wiſſens zuerſt. Piſa war Florenz darin vorangegangen. Schon im Umſchwunge des 13. und 14. Jahrhunderts war ein Piſa von Giovanni Piſano in Marmor gehauen worden und iſt in zwei Exemplaren dort heute noch vorhanden: eine ſtehende Frau mit Zwillingen an der offenen Bruſt. Auch eine Madonna, vor welcher Piſa mit zwei Kindern auf den Knien liegt, ſoll Giovanni gearbeitet haben.**) Ganz anders jene Fiorenza auf der Medaille Cosmo's: eine jungfräuliche Geſtalt, die mit lang herabhängendem Haar im Profil geſehen auf einem curuliſchen Seſſel daſitzt, einen Lilienſtengel mit drei Blumen in der einen, eine Kugel in der anderen Hand. Pax Libertasque publica die Umſchrift Florentia die Unterſchrift. Hat die Figur hier noch etwas Steifes, ſo erſcheint ſie völlig individuell auf einer Medaille Lorenzo des Großen. Mit aufgelöſtem Haar, wie ein junges

*) Die Zeichnung dazu im Louvre. Paſſavant in der franz. Ueberſ. von P. Lacroix (II, 473) erklärt: Le Cardinal Jean de Médicis retourne en 1492 à Florence, en qualité de légat de Saint-Siège. Dies iſt falſch: Giovanni dei Medici zog 1492 als jugendlicher Cardinal in Rom ein, als Legat des Papſtes und zur Papſtwahl dagegen kam er 1512 dahin zurück. In der Deutſchen Ausgabe von Paſſavants Werk heißt es, II, 605, nur „Einzug in Florenz" ohne Jahreszahl und das übrige. Dagegen, wo dieſelbe Darſtellung auf dem Teppiche ſelbſt von Paſſavant erklärt wird, heißt es, II, 237, Giovanni dei Medici trifft nach dem Tode Julius II. zum Conclave ein, und ebenſo in der franzöſ. Ueberſ. II, 194. Wir wiſſen nicht ſicher, was Raphael darſtellen wollte. Am natürlichſten aber iſt, den Einzug von 1512 anzunehmen.

**) Vaſari, Lem. I, 278. — Una Nostra Donna di marmo, che ha da un lato una donna inginocchioni, con due bambini, figurata per Pisa, e dall' altro l'imperadore Enrico.

Mädchen, ſitzt Fiorenza unter einem Lorbeerbaum, in der einen Hand einen Lilienſtengel mit drei Blumen. Nicht als Herrſcherin nach außen ſollte die Stadt dargeſtellt werden, ſondern als Schützling der Medici, das freundliche blühende Florenz im Schatten des Lorbeers.*) In ähnlicher Geſtalt finden wir ſie, ohne Namen jedoch, auf einer Medaille des Angelo Politiano, des Hausgelehrten Lorenzo's, unter einem Lorbeerbaum ſitzen, von der ein Amor ihr einen Zweig abpflückt. Als Umſchrift: Studia: das im Schatten der Medici, an ihrem Ruhme theilnehmende, philoſophirende Florenz. Beide Darſtellungen ſo recht im Geiſte des Quattrocento ohne antikiſirende Zeichnung, ſondern natürlich aufgefaßt. Das herabwallende Haar muß uns an Dante's „blonde Flechten" erinnern, an denen er die Geliebte packen will. Es ſcheint das Kennzeichen der Fiorenza zu ſein. In den viel ſpäteren Zeiten des Herzog Coſimo hatte Salviati eine Fiorenza für eine ſeiner Villen zu meißeln: er ſtellte ſie dar, wie ſie ihr Haar ausringt, aus dem lebendiges Waſſer herabfließt.

Der Lilienſtengel deutet nicht allein auf die Lilie als florentiniſches Wappen, ſondern weiſt weit allgemeiner noch auf das Wort hin, welches als eigentliches Zeitwort zum Subſtantiv Fiorenza gehört: fiorire. Fiorire, blühen, iſt die natürliche Lebensäußerung der Stadt. Fiorian Fiorenza in tutti i suoi gran fatti ſagt Dante, Par. 16, 111. Come fior di fronda così della mente tien la cima hieß es in der achten Canzone. Santa Maria del Fiore war der Name des Domes von Florenz; fiorini d'oro, von der Lilie darauf, hießen die florentiniſchen Goldſtücke. Schneidet ein florentiniſches Herz mitten durch und ihr werdet eine Lilie finden, lautete das Sprichwort, mit einem Hinblicke zugleich auf die franzöſiſche Geſinnung der Florentiner.

Zu dieſen beiden Symbolen ſehen wir nun noch das der „Sonne" treten, und dieſe dann wieder unter Phöbus perſoni-

*) Lauro verhält ſich hier zu Lorenzo wie bei Petrarca zu Laura.

ficirt, zwei Allegorien, die Dante fremd ſind, Michelangelo dagegen die geläufigſten ſcheinen.

Sonne iſt in der italiäniſchen Dichtung die gebräuchliche Bezeichnung einer geliebten Perſönlichkeit. Il sommo sole, das höchſte Licht iſt Gott. Abwärts von ihm Alles, was mit reiner Liebe umfaßt wird. In Vittoria Colonna's Gedichten iſt der verſtorbene Gemahl il bel sole. Bei Petrarca wird Laura im Leben wie im Tode ſo angeredet. Sole iſt jenen Zeiten was uns Ideal iſt: verkörperter Inbegriff der Sehnſucht und Bewunderung. „Die Sonne verhüllt ſich, entzieht ſich unſeren Blicken": damit wieder war ausgeſprochen, was irgend als Gegenſatz zum Genuſſe ihres Lichtes gedacht werden konnte. Zum erſtenmale finde ich Phöbus als Zeichen der Stadt Florenz in den Gedichten des Cyriakus von Ankona, auf das Jahn hingewieſen hat*): Phöbus, auf der Höhe einer koſtbaren Säule ſtehend, iſt das Symbol der Stadt. Es hat keine Schwierigkeit, in den Gedichten Michelangelo's, in denen Phöbus vorkommt, dafür den Begriff Florenz zu ſupponiren. In jenem Verſe, wo neben Phöbus die Lesart questa vorkommt, iſt Florenz als gemeinſame Unterlage ganz natürlich. In welche Zeit aber iſt der Brief an Febo nebſt den vier Gedichten zu ſetzen?

Guaſti vermuthet 1532 „da Michelangelo in dieſem Jahre für immer nach Rom ging." Allerdings droht dieſer in dem Briefe, nie wiederkommen zu wollen, allein nicht 1532, ſondern 1534 fanden ſeine Reiſen von Rom nach Florenz, wo er der Vollendung der Capelle des San Lorenzo wegen jährlich eine Anzahl Monate arbeiten mußte, ihren Abſchluß. Milaneſi hat das Schriftſtück mit der Ueberſchrift „A Febo (di Poggio)" unter die Briefe Michelangelo's aufgenommen**) und auch das Datum „Dezember 1533" hinzugegeben, ebenfalls weil Michelangelo zu

*) Grenzboten 26. Jahrgang, II. Sem. S. 3.

**) Lettere CDXX. Er läßt Guaſti's Abdruck unerwähnt und ſagt ebenſo wenig, daß das Gedicht Te sola auf der andern Seite ſtehe.

Ende dieſes Monates und Jahres nach Rom gegangen ſei. Gotti läßt in ſeinem Leben Michelangelo's den Brief und was damit zuſammenhängt, überhaupt unerwähnt. Einen Meſſer Febo, weder aus Poggio oder ſonſt woher, habe ich nirgends in Verbindung mit Michelangelo finden können. Auch von der Reiſe, welche dieſer zu irgend einer Zeit über Pescia und Piſa nach Rom gemacht hätte, wiſſen wir nichts. Er droht ja auch einſtweilen nur mit ihr. Ebenſowenig etwa über ein Verhältniß zu Meſſer Baldaſſare da Pescia und zum Cardinal da Ceſi. Jener ſoll Milaneſi's Annahme nach identiſch mit Baldaſſare Turini da Pescia ſein, durch den Raphaels Madonna da Pescia dahin gelangte.*) Vom Cardinal iſt überhaupt wenig bekannt, nichts was ſich auf Michelangelo bezöge.**) Die Wendung: e non tornerò più di qua aber auch zum Gewinn des Datums 1534 etwas zu gebrauchen, wäre deshalb nicht thunlich, weil Michelangelo bei ſeiner letzten Abreiſe von Florenz noch gar nicht wußte, daß er nie dahin zurückkehren werde. Im Gegentheil, ſeiner damaligen Meinung nach hätte er ſo oft noch wiederkommen müſſen als an der Sakriſtei zu thun war. Bei der Ankunft in Rom erſt vernahm er, daß Clemens VII. inzwiſchen geſtorben ſei und mußte ſich nun ſagen, daß er ohne den Schutz des Papſtes nicht wieder nach Florenz gehen dürfe, wo Herzog Alexander ihm Grund zu Befürchtungen gab. Wir müſſen die Abfaſſungszeit des Briefes auf anderem Wege zu erfahren ſuchen.

Michelangelo hat ſeine Gedichte öfters auf die leeren Seiten von Briefen und auf anderweitiges dergleichen Material geſchrieben, welches zufällig ein Datum trägt. Es iſt kein ganz ſicherer Weg, die Entſtehungszeit der Gedichte danach zu be-

*) M. A. nimmt den 3. Auguſt 1525, Nicolo da Pescia „per famiglio“ an (Mil. S. 597). Sonſt kommt die Stadt nicht vor.

**) Vgl. Reumont's Geſch. d. St. Rom. Die Stellen im Regiſter. Sein Palaſt erwähnt von Buſini Lettere (1860) S. 242.

ſtimmen, aber es liegt doch eine gewiſſe Wahrſcheinlichkeit vor. Scheint nun die Annahme gerechtfertigt, daß die oben beſprochene zweite Redaktion des Gedichtes Contenta in der That ſpäter falle als die auf dem Rücken des Briefes an Phöbus aufgeſchriebene erſte Redaktion, und finden wir dieſe zweite Redaktion auf einem Geſchäftsbriefe vom Jahre 1524 niedergeſchrieben, ſo darf wenigſtens angenommen werden, daß die erſte Redaktion und der dazu gehörige Brief an Phöbus in dieſelbe Zeit und zwar ein wenig früher noch falle. Hätten wir vollen Einblick in das Archivio Buonarroti, welches von noch ungedruckten Sachen in erſter Linie die an Michelangelo gerichteten Briefe enthält, ſo würden wir vielleicht den Moment innerhalb der Jahre 1523 oder 24 bezeichnen können, in welchem dieſer den plötzlichen Entſchluß faßte, von Florenz fortzugehen. Michelangelo war leidenſchaftlich und iſt, wie wir wiſſen, mehr als einmal in ſeinem Leben nach kurzem Bedenken davongegangen. Der Brief zeigt wie ſchwer beleidigt er war als er ihn ſchrieb. Gotti's Buch bringt neue Mittheilungen über eine ſolche Stimmung im Jahre 1524.*) Michelangelo war zu Anfang dieſes Jahres bei ſeinen Verhandlungen mit dem Papſte ſo aufgebracht worden, daß er den ihm angebotenen Gehalt zurückwies, das ihm für ſeine Arbeiten eingeräumte, an der Piazza di San Lorenzo gelegene Haus verließ und alle Thätigkeit für die Medici überhaupt einſtellen wollte. Mit Mühe nur konnte er zur Mäßigung und Wiederaufnahme der Arbeiten bewegt werden. In einem der Briefe, in welchem man ihn von Rom aus zu beruhigen ſuchte, wird ausdrücklich damals geſagt, wie viel Feinde gegen ihn arbeiteten (io vi ricordo che voi avete assai nimici.**) Wir wiſſen außerdem, wie ſtark das Gefühl einer gegen ihn arbeitenden Feindſchaft ohnehin in ihm war. Dazu kamen im Jahre

*) I, 157.
**) Gotti a. a. O.

1524 wahrſcheinlich Mißhelligkeiten mit ſeinem Vater und dem hinter dieſem ſtehenden Theil der Familie Buonarroti, welche das Geſchwätz der Florentiner herausforderten und ihm den Aufenthalt in Florenz verbitterten. In Nichts leiſteten die Florentiner mehr als in übeln Nachreden und Verdächtigungen. Michelangelo's Gedichte ſind voll von Klagen darüber. Möglich, daß ihm das eines Tages zuviel ward und er die Stadt auf immer zu verlaſſen beſchloß. In einer Art von Tagebuchnotiz, (ricordo) hätte er da dieſe Vorwürfe an die Florentiner gerichtet, und gleich darauf den idealen Inhalt dieſes „offenen Briefes an ſeine Mitbürger" in ein Gedicht zu verwandeln begonnen. Allerdings nur eine Vermuthung, aber die plauſibelſte wohl, die ſich hier aufſtellen läßt.

Damit wäre die erſte Epoche etwa umſchrieben, in der wir Michelangelo ſeine Vaterſtadt anreden und ſich in leidenſchaftlichen Verkehr zu ihr ſetzen ſehen. Es waren das die Zeiten vor den großen Umwälzungen von 1527—1530. Noch kein Gedanke damals an den Verluſt der Freiheit für immer, noch keine Flucht nach Venedig, noch keine freiwillige Verbannung und verzweiflungsvolle Sehnſucht, ſondern ein Kampf wie mit einer widerſpänſtigen Geliebten, deren man denn doch Herr zu werden hofft. Gehen wir zur zweiten Epoche über, die nun in die Zeiten des Kampfes um die Freiheit führt.

Als Michelangelo in den erſten Tagen des Jahres 1530, von ſeiner Flucht nach Venedig zurück, den Inhalt ſeines Hauſes in Florenz muſterte, notirte er in Form eines ricordo: „Ich, Michelangelo Buonarroti, als ich aus Venedig zurückkam, fand im Hauſe circa fünf Laſten Stroh: ich habe dann noch drei andere dazugekauft: ich habe drei Pferde etwa einen Monat lang gehalten: jetzt habe ich ein einziges. Den 6. Januar 1529.*)" Auf demſelben Blatte, auf dem ſich dieſe Notiz findet, begegnen

*) Florentiner Rechnung zufolge 1530 alſo.

wir einem Sonette, das durch die Verbindung gerade mit diesem Datum unerwartetes Licht empfängt.*)

Während ich immer noch in der Liebe glücklich zu sein hoffe (d. h. während ich immer noch auf einen glücklichen Ausgang der Ereignisse hoffe), jammert und klagt die Vernunft in mir.

Mit starken Beispielen und wahrhaftigen Worten erinnert sie mich der mir angethanen Schmach und sagt mir: Was wirst du jemals von der lebendigen Sonne davontragen als den Tod? und nicht wie ein Phönix! Aber es nützt zu nichts, sich das zu sagen; denn wer fallen will, dem bringt es keine Hülfe, wenn ein Andrer ihm die siegreiche Hand entgegenstreckt.**)

Ich erkenne meine Fehler und begreife die Wahrheit. Auf der anderen Seite aber habe ich ein zweites Herz (einen anderen Willen) in mir, das mich da am meisten peinigt, wo ich am meisten nachgebe.

In der Mitte zwischen doppeltem Tode ist mein Gebieter,***) jenen weise ich zurück und diesen erfasse ich nicht, und so, im Zweifel, stirbt Körper und Seele."

Suchen wir dem Sinne dieser Worte näher zu kommen.

Michelangelo war reuevoll zurückgekehrt. Man hatte ihn sehnsüchtig erwartet, aber alles, was er trotzdem für sich zu erreichen vermocht hatte, war gewesen, daß der über ihn verhängte Bann zurückgenommen und in eine Geldstrafe verwandelt ward. Zugleich nahmen die Dinge im Innern der Stadt eine verderbliche Wendung. Der wohlwollende, politisch aber unfähige Girolami war zum Gonfaloniere erwählt worden. Die Verwirrung und das wüste Durcheinanderregieren der nun allein maßgebenden allgemeinen Bürgerversammlung nahm seinen Anfang. Im Januar 1530 wurde Malatesta Baglioni, der im Solde von Florenz die die Stadt vertheidigenden Truppen

*) Guasti, XXXIX.

La ragion meco si lamenta e dole,
Parte ch'i spero amando esser felice;
Con forti sempli e con vere parole
La mie vergognia mi ramenta, e dice:
Che ne riportera' dal vivo sole
Altro che morte? e non come fenice. cet.

**) Florenz.

***) il mio signiore. la mia donna paraphrasirt Guasti.

commandirte, als Verräther ſozuſagen officiell anerkannt, denn man übertrug ihm feierlich das oberſte Commando, ohne irgend doch damals ſchon im Zweifel darüber zu ſein, welch' verrätheriſches doppeltes Spiel er ſpiele. Die erſten Anzeichen der Hungersnoth traten ein. Zugleich allerdings aber eine ſich verdoppelnde Begeiſterung der Bürger und wachſender Muth in den Kampf zu gehen. Michelangelo ſaß auf San Miniato, dem höchſtgelegenen wichtigſten Punkte im Süden von Florenz. Seine der Vertheidigung der Stadt zugewandten Gedanken wurden immer wieder gekreuzt durch die Luſt, heimlich an den Sculpturen zu arbeiten, welche er für die draußen als Belagerer liegenden Medici noch zu vollenden hatte.*)

Ueberlegte er ſich die Lage der Dinge, ſo mußte er auf das kommen, was das Sonett ausſpricht.

Schmachvoll war er behandelt worden. Ungewiß die Hoffnung, daß die Dinge einen guten Ausgang nähmen. Was ſollte er thun? Sich, wie Viele thaten, heimlich davonmachen in's Lager des Papſtes? Auch dieſer behauptete ja, mit ſeiner Perſon und ſeiner Partei das eigentliche Florenz zu vertreten, und Michelangelo ſtand ihm perſönlich nahe. So zu handeln, wäre am vernünftigſten geweſen. Dennoch bleibt er. Es hält ihn „ſein zweiter Willen" zurück: er darf die Stadt nicht verlaſſen, auch wenn er ſie ihrem Untergange zutreiben ſieht. Ich glaube, daß wir das Sonett ſo deuten dürfen. Die „lebendige Sonne" iſt Florenz, die, wie die Vernunft ihm ſagt, noch Jedem Unglück gebracht habe, der ſich ihr hingegeben.

Ein anderes Sonett ſcheint entſtanden zu ſein, als das Gefürchtete dann eingetreten war. Im Auguſt 1530 hatte Florenz capitulirt. Michelangelo ging frei aus. Aber gerade das, daß er unbehelligt weiter arbeiten durfte, während ſo viele auf dem

*) L. M. Cap. X, 2. Es iſt da auf das Sonett hingewieſen und dasſelbe ſeinem Sinne gemäß frei übertragen worden.

Schaffot bluteten und während das alte freie Florenz ſelbſt nun wie eine Leiche dalag, mußte ihn am meiſten bedrücken. Guaſti hält das Gedicht, in dem Michelangelo ſich jetzt zum Vorwurfe macht, nicht ſelbſt mit untergegangen zu ſein, für nach dem Tode der Vittoria Colonna gedichtet und an dieſe gerichtet.*)

„Wohl hätte ich mich in ſo glücklichem Schickſale von der Erde erheben ſollen, ſo lange die Sonne den Berg noch beſtrahlte, damals als ich mit ſeinen Fittigen zugleich hätte emporfliegen können und einen ſüßen Tod geſtorben wäre.

Nun iſt er mir entſchwunden, und wenn ich mir vorſchmeichelte, die guten Tage würden weniger ſchnell davongehen, ſo iſt es nun ganz in der Ordnung, daß der ſündigen Seele der Himmel verſchloſſen bleibe.

Die Flügel waren Schwingen für mich, der Hügel Treppe, Phöbus eine Leuchte für meine Füße, ich aber verſchmähte das und hätte damals zum Heile meiner Seele und mit vollem Ruhme ſterben können.

Jetzt kann die Seele nicht zum Himmel empor. Es nützt nichts, ſich jener ſchönen Dinge zu erinnern: ſie ſind dahin und die Zeit verpaßt. An wen ſoll ich mich wenden, um zu erfahren, was nun zu thun ſei?“

Nehmen wir einmal an, das ſei, wie Guaſti darüber ſetzt, in morte di Vittoria Colonna gedichtet worden. Michelangelo hätte ſich dann zum Vorwurfe gemacht, nicht mit Vittoria aus der Welt gegangen zu ſein. Nun ſei die rechte Zeit vorüber und die Erinnerung an das, was man habe thun ſollen, ſchaffe die Möglichkeit nicht wieder, es nachzuholen: der Himmel weiſe ihn ab.

Hätte Michelangelo ſich, als Vittoria ſtarb, umbringen ſollen? Ein ganz moderner Gedanke, der ihm gewiß fern lag. Aber ſelbſt dies angenommen, was ſollte auch in dieſem Falle bedeuten: er würde dann zum Heile ſeiner Seele und zu ſeinem Ruhme

*) Guaſti, LXIII. Be' mi dove' con si felice sorte cet. L'etade manchi (Vers 8.) iſt eine der Leſungen, welche Guaſti ſeinem Verſehen, den vaticaniſchen Codex nicht ſelbſt abzuſchreiben, ſondern eine in Florenz zufällig erhaltene Handſchrift des 17. Jahrhunderts ohne weiteres als maßgebend abzudrucken, verdankt. Der Vers lautet nach meiner Abſchrift im Cod. vat.

Pietà le mani e'l ciel chiugga le porte.

Seltſam iſt die Art, wie Guaſti etade manchi in ſeiner Paraphraſe des Gedichtes erklärt.

geſtorben ſein? Und worauf bezöge ſich der Vorwurf, ihr nicht gefolgt zu ſein, weil er geglaubt habe, die guten Tage würden weniger raſch zu Ende gehen? Und was ſollte der Berg, poggio, bedeuten, der für ihn zu einer Treppe geworden wäre? Offenbar bewegt Michelangelo ſich bei all' dieſen Wendungen im Kreiſe ganz beſtimmter Anſchauungen, die es aufzufinden gilt.

Wir thun den erſten Schritt, wenn wir eines der von Guaſti unter den Fragmenten abgedruckten Stücke hinzunehmen.*)

Wohl war der Himmel, indem er deinen lebendigen Strahlenblick
Nur für (deine) beiden Augen erlöſchen ließ, erbarmungslos gegen mich,
Damals, als er in ewiger raſcher Bewegung
Uns das Licht gab und dir den Weg (auf dem du hinwegflogſt).
Glücklicher Vogel, der du über uns ſo ſehr im Vortheile biſt
Und nicht nur das große Anſchauen haſt, ſondern hinauf zu gelangen
vermagſt zum Hügel empor, von dem ich herabſtürze — — —"

Es iſt ſchon bemerkt worden, daß unvollendete Gedichte ohne Abſchluß nicht ſo zu behandeln ſeien, als ob zufällig das Stück Papier, auf dem ſich etwa das Ende befunden hätte, abgeriſſen ſei. Wir haben auch in dieſem halben Sonette nur unbeſtimmte Elemente zu ſehen, die noch kein feſtes Band zuſammenhält. Die loſe an einander gereihten Gedanken weiſen hier aber auf den Beginn von Dante's Purgatorio. Die Situation iſt oben (S. 1) beſchrieben worden. Der von der Sonne beleuchtete Gipfel des Berges der Erkenntniß ſtand Michelangelo vor Augen wenn er vom „großen Anſchauen" ſpricht, der ſteile Abhang, den es von Umkreis zu Umkreis zu erklimmen gilt, iſt die Höhe, zu der der felice uccello

*) Guaſti, XCIII, S. 262.

Ben fu, temprando il ciel tuo vivo raggio,
Solo (vielleicht: sole?) a du' occhi, a me di pietà voto,
Allor che con veloce eterno moto
A noi dette la luce, a te 'l viaggio.
Felice uccello, che con tal vantaggio
Da noi, t'è Febo e'l suo bel volto noto,
E più c'al gran veder t'è bene arroto
Volare al poggio, ond'io rovino e caggio.

wohl empor kann, während er selbst hinabstürzt. Die sieben und zwanzig ersten Gesänge des Purgatorio enthalten die Beschreibung des Emporsteigens, die sieben folgenden die Schilderung des Paradieses, nachdem der letzte Abhang überwunden worden ist. Der felice uccello selbst ist nicht ein Adler, wie Guasti meint (der mit dem Fragmente nichts anzufangen weiß), sondern der Engel, welcher Dante, zu Anfang des 12. Gesanges, erschien, um ihm den engen Pfad zu zeigen, der zum nächsten Umkreise des Berges emporführt. „Hebe die Blicke auf, sagt Virgil, und sieh den Engel, der dort auf uns zukommt."

Entgegen kam das herrliche Geschöpf uns
In weißen Kleidern und das lichte Antlitz
Hell wie der Morgenstern vor Tagesanbruch.

Die Arme öffnet er und dann die Flügel,
Und sagte, kommt! Hier ist der Weg empor
Und mühlos führen euch hinauf die Stufen!

Ach, wen'ge folgen nur der frohen Botschaft!
O Menschheit, dazu da, emporzufliegen,
Was sinken euch sobald die matten Segel!

Zu einer Stelle führt er uns am Fels
Wo er getheilt war, mit den Schwingen rührt er
Die Stirne mir und hieß empor mich steigen.*)

*) Purg. XII, 88.

A noi venia la creatura bella,
Bianco vestita, e nella faccia quale
Par tremolando mattutina stella.
Le braccia aperse, ed indi aperse l'ale:
Disse: Venite: qui son pressi i gradi:
Ed agevolemente omai si sale.
A questo annunzio vengon molto radi:
O gente umana, per volar su nata,
Perchè a poco vento così cadi?
Menocci ove la roccia era tagliata:
Quivi mi batteo l'ale per la fronte;
Poi mi permise sicura l'andata.
Come a man destra per salire al monte,
Dove siede la chiesa, che soggioga
La ben guidata sopra Rubaconte,

Und ſo, wie rechter Hand, wenn man emporklimmt,
Dort, wo die Kirche ſteht, am Berge über
Florenz, dicht an der Brücke Rubaconte,

Der ſteile Weg ſich bricht und man bequemer
Die Stufen ſteigt, die man vor Zeiten machte
Als ſicher noch die Florentiner lebten,

So ward des zweiten Kreiſes jäher Rand
Nun ſanfter aufzuſteigen und es klemmte
Nur hier und da den Fuß die Felſenſpalte.

So wanden wir uns aufwärts —

Mir ſcheint, daß Michelangelo dieſen Engel im Sinne hatte, als er in der zweiten Strophe des unvollendeten Sonettes den felice uccello anredet, denn auf die weitgeſpannten Flügel hin hatte Dante Purg. 2, 38, jenen Engel, der die Geiſter im Fahrzeuge zum Fuße des Berges führt, l'uccel divino genannt. Auch ſcheint der poggio ond' io rovino e caggio im achten Verſe des Sonettes identiſch mit dem poggio Dante's, und das volare su, für das die Menſchheit gemacht ſei, während ſie matt hinſtürze, ſehen wir hier wie dort dem cadere entgegengeſtellt. Oft wird bei Dante das ſchrittweiſe Steigen volare genannt, und die Kräfte, deren es dazu bedarf, werden mit Flügeln penne verglichen. Purg. 27, 121:

Tanto voler sovra voler mi venne
Dell' esser su, che ad ogni passo poi
Al volo mi sentia crescer le penne

d. h. bei jedem Schritte weiter empor, fühlte ich meine Kräfte wachſen. Oder Par. 15, 79:

Si rompe del montar l'ardita foga
Per le scalèe, che si fero ad etade,
Ch'era sicuro'l quaderno e la doga,
Così s'allenta la ripa, che cade
Quivi ben ratta dall'altro girone:
Ma quinci e quindi l'alta pietra rade.

Ma voglia ed argomento ne' mortali,
Per la cagion, ch'a voi si manifesta,
Diversamente son pennuti in ali.

wo es sich kaum noch um ein Bild, sondern um ganz abstrakten Gebrauch der Begriffe handelt. Diesen Weg empor scheint Michelangelo bezeichnen zu wollen, wenn er Vers 4 vom viaggio redet; Febo aber, in dessen Strahlen der Hügel brennt, ist die Sonne, von der bei Dante in vielen Wiederholungen gesagt wird, wie sie den Berg bescheine und beleuchte. Michelangelo vergleicht sich Dante. Eben ist der Engel, der zur Eile mahnte, wieder davon geflogen. Jammernd sieht er ihm nach. Der Himmel hat ihn erbarmungslos allein zurückgelassen. Nur die erste Hälfte des Gedankens ist gegeben, die beiden fehlenden Terzinen hätten, wären sie geschrieben worden, vielleicht das enthalten, was Michelangelo hier bewegte, sich in Dante's Situation zu versetzen. Auch in Sonett LXIII scheint er diese in Gedanken gehabt zu haben. Wiederum steht er am Fuße des Berges, zu dem kein Weg emporführt, und klagt, von dem verlassen worden zu sein, der ihn allein emporzuleiten vermocht habe. „Damals lag das Gebirge im Sonnenlichte vor mir. Auf seinen Flügeln hätte ich mitemporfliegen können. Nun ist er verschwunden. So langsam schwebte er davon, daß ich auf längeres Verweilen hoffen zu dürfen glaubte. Damals hätte ich mit ihm emporsteigen können: jetzt ist es zu spät. Umsonst, darüber nachzudenken, was man früher hätte thun sollen."

Indessen, während wir Dante so den Grund liefern sehen, auf dem Michelangelo's Phantasie arbeitet, läßt Sonett LXIII zugleich erkennen, daß er Dante's Anschauungen veränderte und ausdehnte. Neu ist, daß Michelangelo die Sonne nun als untergegangen annimmt. Sie ist verschwunden und glüht nicht mehr den Berg an. Sie ist nicht mehr eine Leuchte für seine Füße. Sodann, daß die Sonne und der leitende Engel zu einer Person geworden sind, der er nachtrauert. Sein Gedicht ist eine Klage

um Phöbus, mit deſſen Verſchwinden ihm der Weg zum Heile auf ewig verloren ſei. Sterben hätte ich ſollen, wirft er ſich vor, ſolange Phöbus Strahlen noch den Berg beleuchteten.

Weiter verdanken wir der angeführten Stelle des Purgatorio nun auch die Erklärung der ſeltſamen Wendung im Sonette, „daß, wenn er damals geſtorben wäre, der Hügel ihm zur Treppe geworden wäre.“ Wir ſehen daß Dante gerade dieſes Bild gebrauchte, um zu zeigen, wie der ſteile Abhang, über den zum zweiten Umkreiſe empor kein Anſtieg möglich ſchien, doch überwunden werde. Der Felſen wird zur Treppe, ſagt er, gerade wie der zur Kirche emporſteigende Felſenſteig, welche bei der Brücke Rubaconte über Florenz liegt. Dieſe Kirche, welche Dante nur andeutet ohne daß er ſie zu nennen brauchte, iſt die von San Miniato! Von dort aus war es geweſen, daß Michelangelo, nach dem Falle der Stadt, herabſtieg, um ſich im Glockenthurm der Kirche von San Niccolo unten zu verſtecken als von den Leuten des Papſtes nach ihm geſucht wurde! Von San Miniato hatte er den letzten Blick auf das ſterbende Florenz geworfen, auf die Sonne, deren Licht erloſch! Wäre ich damals geſtorben, ſagte er ſich ſpäter, dann wäre, wie für Dante einſt der Abhang ſich in eine Treppe verwandelte, der Berg von San Miniato auch mir zur Treppe geworden, auf der ich zum Paradieſe geklommen wäre. Damals hätte mein Tod nicht nur meine Seele gerettet, ſondern ſtaunend würde die Welt auf mich geſehen haben. Aber — entſchuldigt er ſich — ich glaubte damals nicht, daß die Dinge ſo raſch ſich erfüllen würden. Jetzt aber — ſchließt er — jetzt, ſterbend ohne das begeiſterte Gefühl jener Tage, findet die Seele den Weg zum Himmel nicht. Und was nützt es, ſich jener Zeiten nun zu erinnern und zu fragen, was man hätte thun ſollen?

Phöbus ſpielt eine doppelte Rolle in Michelangelo's Sonett. Als Sonne im eigentlichen Sinne beſtrahlt er den Berg, und zugleich als der perſonificirte Geiſt der hingeſunkenen Vaterſtadt

nimmt er die Stelle des dantiſchen Engels ein, der den Weg zur Höhe empor kennt und der ihn zu zeigen bereit geweſen wäre, wenn man nur ihm hätte folgen wollen. Wir müſſen immer bedenken, daß dieſe Gedichte nur für Michelangelo ſelbſt und für die Wenigen geſchrieben wurden, die genau wußten, um was es ſich in ihnen handelte.

Wenn Michelangelo unter der Sonne Florenz verſteht, ſo ſehen wir nun zugleich, daß zumal das „freie Florenz" darunter verſtanden war. Dieſe Anſchauung läßt uns einen Schritt weiter thun.

Nach den furchtbaren Ereigniſſen von 1530 war Michelangelo ſtill wieder an die Arbeit für die Grabmäler von San Lorenzo gegangen und die Statue der Nacht war die erſte dann von den liegenden Statuen, die er dem Volke zeigte. Bekannt iſt der Vers, den Strozzi daran heftete, und die Antwort, welche Michelangelo die „Nacht" ſelber darauf geben ließ. Sie ſcheine von Stein zu ſein, hatte Strozzi geſagt, aber ſie ſchlummre nur: man ſolle ſie anrufen und ſie werde aufwachen. Und darauf die Statue:

Laßt mich von Stein ſein, laßt mich weiter ſchlafen,
Da ſolche Schmach und Schande uns betrafen!
Ein Glück, nichts mehr zu ſehn und nichts zu hören!
Still! warum wollt ihr meinen Schlummer ſtören?

Für Michelangelo war die mit ganz anderen Gedanken begonnene Statue zum Symbol des in Unfreiheit verſunkenen Florenz geworden. Mit demſelben Recht, mit dem er die Stadt früher Phöbus genannt, konnte er ſie jetzt unter dem Bilde der Nacht erblicken und ihr Worte in den Mund geben, die ſo betrachtet erſt ihren vollen Inhalt empfangen.

Dies die zweite Epoche, in der wir Michelangelo Florenz perſonificiren ſehen. Es folgt die dritte und letzte, in der er, in Rom lebend, ſich zu den Verbannten rechnet und mit ihnen

auf Vernichtung des Tyrannen und Wiederherſtellung der legitimen Freiheit hofft.

Aus dieſer Zeit haben wir ein Madrigal, in welchem die Stadt als Frau und als Sonne angeredet wird.*)

O du, an Schönheit Engeln nur vergleichbar,
Kind und Geliebte denen, die dich ſchufen
Und nun in Sehnſucht ſich um dich verzehren:
Schläft die Gerechtigkeit im Himmel denn,
Daß Einer für ſich nehmen darf was Allen
In gleichem Maaß gehört? Laß deine Blicke
Wie ehedem uns leuchten, denn was nützt
Das Leben ohne dieſes Lichtes Wohlthat?

Dies als Anrede der Verbannten. Und nun die Stadt ſelbſt ihnen Antwort gebend:

O ihr, bleibt eurer heil'gen Sehnſucht treu!
Denn der, der euch beraubt: voll Furcht wagt er
Des großen Frevels Frucht nicht zu genießen.
Euch bleibt die Liebe doch, euch, arm und elend,
Bleibt Hoffnung, während er, im Ueberfluß,
Die raſende Begierde unerfüllt,
Mit leeren Händen doppelt und elend daſteht.

Mochte Herzog Aleſſandro dei Medici oder Herzog Coſimo der geweſen ſein, dem ſo nachgeſagt wird, daß er die Gunſt der Stadt niemals wirklich genießen werde, jedenfalls gehört das Gedicht in viel ſpätere Zeiten als die, in welchen der Brief an Phöbus und die vier damit in Verbindung ſtehenden Gedichte entſtanden zu ſein ſchienen. Auffallend aber ſind zugleich wieder gewiſſe Züge gemeinſamer Anſchauung. Im letzten der vier Gedichte hatte Michelangelo den Vorwurf gegen die treuloſe Geliebte erhoben, daß ſie zu ſehr mit ihrer eignen Perſon geize:

*) Guaſti, I. Fiorenza e gli esuli Fiorentini. Darunter von der Hand Riccio's: Di messer Michelagnolo Buonarroti intendendosi Fiorenza per la donna. „Unter der Frau iſt Florenz zu verſtehen." Vgl. L. M's. 5. Aufl. I, 517 ff., wo das Madrigal abgedruckt und eine wörtliche Ueberſetzung gegeben iſt.

das Licht des Himmels (la luce del cielo) ſei denen doch zumeiſt beſtimmt, die es am meiſten bedürften. Dieſen Gedanken finden wir im Madrigale wieder. Florenz iſt das Licht des Himmels, die Sonne: Allen gemeinſchaftlich gehört ſie an: ſie darf nicht den Einen leuchten, während die Andern ihres Lichtes beraubt ſind. Michelangelo verlangt das mitzugenießen, was die feindliche Partei unrechtmäßiger Weiſe für ſich allein vorwegnehme. Am Schluſſe des Briefes an Phöbus hatte er Treue um jeden Preis, auch aus der Ferne verſprochen: im Madrigale hier läßt er die perſonificirte Stadt ſelbſt nun Treue geloben und Treue fordern, indem ſie die Verbannten auf beſſere Zeiten vertröſtet.

Ich glaube ein anderes Madrigal noch als in dieſer dritten Epoche entſtanden anſehen zu dürfen: zugleich das fünfte und letzte der Gedichte Michelangelo's, die mit dem Gedanken Contenta del mie mal te sola veggio beginnen; dies jedoch von einem Geiſte ruhiger Reſignation nun erfüllt, die von der Leidenſchaft in den vier anderen merklich abweicht.*)

Dich einzig ſehe ich zufrieden bei meinem Unglück,
Aber gerade deshalb iſt mein Verlangen ſo groß, dich zu lieben:
Frieden iſt unmöglich für dich ohne meine Thränen
Und wenn ich ſtürbe, wäre es gut für dich.
Warum aber, wenn ich mein Herz bis zum Ueberfließen fülle
Mit Schmerz, weil du es willſt,
Um dieſem Leben zu entfliehen,
Zerreißt mich erbarmungslos dieſe Qual
Und verweigert mir trotzdem, zu ſterben?
Das Sterben iſt kurz,
Langſam das Vorſchreiten deiner wilden Grauſamkeit.
Aber wer ungerecht leidet
Der hofft weniger auf Erbarmen als auf große Gerechtigkeit.

*) Guaſti, LXI. S. 100:

Te sola del mio mal contenta veggio;
Nè d'altro ti richieggio amarti tanto:
Non è la pace tua senza'l mio pianto;
E la mia morte a te non é'l mio peggio. cet.

Und deshalb: die Seele ohne Falsch
Trägt ihr Joch, und früher oder später
Hofft sie auf etwas, das außerhalb deiner Macht liegt,
Denn die Vergeltung des Märtyrerthums findet nicht auf Erden statt.

Die Stimmung, aus der dieses Gedicht hervorging, mußte eintreten als nach dem Tode Alessandro dei Medici's die Versuche der Verbannten gescheitert und zuletzt, nach der Schlacht von Montemurlo, unter Herzog Cosimo ein Zustand der Dinge herbeigeführt worden war, welcher als hoffnungslos erscheinen mußte. Michelangelo sagt: die Freiheit, wie ich sie Florenz wünschte, würde den Frieden dort heute nicht sichern. Die Dinge mußten so verlaufen. Was auch ist an mir gelegen? Unerträglich aber doch, das mitansehen zu müssen. Einziger Trost ist die Gewißheit einer Abrechnung im zukünftigen Leben. Wie sehr war es für Michelangelo jetzt geboten, solche Gedankenreihen in die unschuldigste Form zu kleiden. Nur er selber durfte den Sinn solcher Gedichte kennen. Die Spione des Herzogs berichteten aus Rom über jedes Wort, das die Verbannten sprachen, wer sie grüße, mit wem sie auf der Straße zusammenstanden. Eine unvorsichtige Aeußerung hätte den Buonarroti's in Florenz gefährlich werden können.*)

Vielleicht daß in die Anfänge dieser dritten Epoche, als ein Wiederaufwachen der Freiheit Michelangelo noch möglich erschienen war, ein Sonett zu setzen ist, in welchem wir den Gegensatz von Phöbus und Nacht abermals in anderer Art ausgedrückt finden, und das zugleich nun das letzte unter den Gedichten ist, in dem Phöbus vorkommt. Bei diesen Voraussetzungen ebenso klar und unverständlich, als es ohne sie unklar sein würde.**) Wenn Phöbus — heißt es darin — mit den leuchtenden Armen den kalten und feuchten Erdball nicht mehr umfange, dann sage das Volk, es sei Nacht geworden. Aber des Volkes Urtheil reiche

*) L. M. Cap. XVI.
**) Guasti, XLIII.

eben nicht weiter als es die Dinge verstehe. So schwach sei diese Nacht, daß wenn Jemand das kleinste Licht anzünde, ihr Leben gefährdet sei, so leicht sei sie, daß ein Schuß Pulver sie davonfliegen lasse. Wenn die Nacht überhaupt etwas sei, sei sie die Tochter der Sonne und der Erde; aber möge sie sein was sie wolle: wer sie lobe, sei im Irrthum; ein dunkles, wittwenhaft machtloses Geschöpf sei die Nacht, und ein Leuchtkäferchen vermöge ihr den Krieg zu machen. Diese Verse wären meiner Annahme nach um 1554 entstanden, als von Rom aus die Florentiner Verbannten den Versuch machten, unter Hülfe Frankreichs und im Namen der Freiheit mit den Waffen in der Hand die Republik wieder zum Leben zu bringen. Es spricht dafür der Umstand, daß das Gedicht sich in nur einer Abschrift unter den Papieren Luigi del Riccio's fand, des einzigen vielleicht, der als Agent Strozzi's damals über diese Dinge mit Michelangelo frei sich aussprechen durfte. Als Michelangelo einmal krank in Riccio's Hause lag,*) hatte er durch diesen Strozzi nach Paris sagen lassen, er werde dem Könige von Frankreich aus eigenen Kosten eine Reiterstatue in Florenz errichten, wenn er mit dazu verhelfe, daß der Stadt die Freiheit zurückgegeben werde. Daher vielleicht die Vergleiche, daß „ein Stückchen Zündschwamm" (wie man es damals für die Flinten brauchte**) genüge, die Nacht zu überwältigen, daß ein bloßes Fünkchen Licht der Nacht den Krieg machen könne. Unter den Florentinern in Rom herrschte damals wirklich der Glaube, die Zustände unter Cosimo in Florenz seien unhaltbar und ein Funke werde genügen, Alles in die Luft fliegen zu lassen. Der gewöhnliche Glaube der Verbannten.

Eine ganze Reihe von den Gedichten Michelangelo's werden

*) L. M. Cap. XV, 3.

**) — e tant' è folle
che l'esca col fucil la squarcia e fende.

Und später:

ch' una lucciola sol gli può far la guerra.

wahrſcheinlich noch auf Florenz geſchrieben ſein. Der Verluſt der Freiheit war das große Thema, das zu variiren der einſame alte Mann ſicherlich nie aufhörte. Genoſſen für dieſen Schmerz aber hätte er in den letzten Jahren wohl nicht mehr gefunden, ſelbſt wenn er ſie geſucht hätte. Längſt vor ſeinem eigenen Tode war die Generation derer ausgeſtorben, die überhaupt von den alten Zeiten noch wußten. Wo waren 1564, als Michelangelo ſtarb, die welche 1530 das assedio noch mit durchgemacht?

Florenz war zur Reſidenz der Herzöge von Toscana geworden. Auf einem Stiche des Martino Rota ſehen wir zwiſchen den Portraits Coſimo's und ſeiner Gemahlin die geflügelte Fiorenza, mit dem Namen der etruriſchen Städte des Herzogthums auf den einzelnen Flügelfedern. Als 1565 Don Francesco dei Medici mit ſeiner jungen Gemahlin einzog, empfing ihn an der Porta al Prato die Statue der Fiorenza in Geſtalt einer ſchönen, lächelnden, blühenden Jungfrau (oder jungen Frau) zwiſchen zwei Geſpielinnen: der „Treue" und der „Zuneigung".*) Als im Feſtzuge dann auch der „Wagen des Phöbus", beſpannt mit vier Pferden, einherfuhr, dachte gewiß Niemand mehr an den Febo des Michelangelo.

Noch ein paar nachträgliche Bemerkungen.

Was poggio anlangt. Herder hat im „Geiſte des Chriſtenthums" (Suphan, XX, 115) ein ſchönes Capitel, das von den Perſonificationen des Geiſtes handelt. Er will die Bilderſprache

*) sotto forma d'una giovane e bellissima e ridente e tutta fiorita donna. Vas. XIII, 213. Ed. Lem. Auch Chriſtofano Gherardi's Fiorenza finde hier Erwähnung. — Perugia in una figura ignuda, avendo un cane in mano, lo mostra a una Fiorenza, ch'è dall' altra banda che corrisponde a questa, con un Arno accanto che l'abbraccia e gli fa festa. Vas. XI, 21. Nach 1554.

der nördlichen und ſüdlichen Nationen, der Stände, der Berufsklaſſen, der Epochen im Allgemeinen, unterſchieden wiſſen; beſonders wichtig erſcheint ihm dafür, ob ein Volk eine bildende Kunſt habe oder nicht.

Wollten wir in dieſer Richtung die Litteraturen durchgehen, ſo würde ſich zeigen, wie ſeltſam oft der Gedankeninhalt der Worte wechſelt und wie unter beſonderen Umſtänden in verſchiedenen Zeiten ein plus und minus hier zu conſtatiren iſt.

Dante läßt den Berg der Erkenntniß vor unſerer Phantaſie aufſteigen, auf deſſen Höhen das Paradies ſich ausbreitet. Nehmen wir an, die in der Sonne glühenden Spitzen der Alpen hätten ihm dieſes Bild geliefert, ſo träfen wir damit doch nur zum kleinſten Theil das, was als die eigentliche Quelle dieſer Anſchauungen bei ihm angeſehen werden muß. Der Begriff Berg, Höhe, Gebirge hat für uns heute keinen geiſtlichen Beigeſchmack. Wir denken bei Berg an reine Luft, Nähe der Wolken, weite Umſchau und allerlei Geologiſches und Geographiſches. Ganz anders die Zeit Dante's. Der Berg an ſich hatte Heiligkeit. Der Sinai, der Berg Tabor und der Oelberg verliehen dieſe Allem, was ſonſt Berg genannt werden konnte. Bonaventura legt in ſeiner Erklärung des neunten Capitels des Lucasevangeliums das Wort aus.*) Der Berg, heißt es da, iſt geeignet für Betrachtung und Gebet. Sechs iſt die Zahl der Vollendung, ſechs Grade der Betrachtung giebt es. Der letzte iſt der Anblick Gottes. Der Berg iſt der Ort, von dem gelehrt werden kann (Bergpredigt). Er iſt der Ort des Feuers (locus incendii), der Sonne wegen, die ihn beſtrahlt. Der Berg iſt der Ort der Zuflucht. Der Berg iſt der Ort, wo Alles ſchweigt. Dante, der ganz in den Anſchauungen der ſcholaſtiſchen Gelehrſamkeit drin ſteckte, empfing in dieſen Elementen eine Direktion

*) Pariſer Ausgabe von 1847, X, 464.

für seine dichtende Phantasie, als deren Resultat sein „Berg der Erkenntniß" sich nun fast wie mit Nothwendigkeit ergiebt. —

Sodann was contento anlangt. Woher bei Michelangelo die Vorliebe für dieses Wort und seine Verbindung mit Florenz, die er in fünf Gedichten wiederholt? Unser „zufrieden" deckt den Begriff contento nur zum Theil. Zufrieden ist, wer sich nicht beklagt. Die Crusca dagegen erklärt: sodisfatto, lieto, allegro.

Nun enthält die Göttliche Comödie die zwei großen Anreden an Florenz und in beiden findet sich das Wort oder sein Begriff wenigstens. Purg. 6, 127: Fiorenza mia ben puoi esser contenta — di questa digression cet. Und einige Verse später: Or ti fa lieta chè hai ben onde cet. Offenbar sind contenta und lieta hier dasselbe. Und dann die bereits citirte Stelle des Inferno: Godi Fiorenze, poichè se' si grande cet. „Nun freue dich Florenz, da du so groß bist." Godere erklärt die Crusca mit provare contentezza. Chi si contenta gode sagt das Sprichwort.*) Fast scheint es, als habe sich für Michelangelo, dem von Jugend auf Dante geläufig war, ein innerer Zusammenhang zwischen contento und Fiorenza gebildet. Esser contento war möglicherweise dem dantefesten Florentiner jener Zeit in derselben Weise eine Wendung, bei der an die Stadt gedacht wurde, als, wie wir sahen, fiorire und Fiorenza einander zu fordern schienen. Wir wissen wenig über diesen Zuwachs an Inhalt, der gewissen Worten einer Sprache so zuweilen zufliegen kann und dann auch wieder von ihnen abfällt. —

Frankreich hat es den übrigen Nationen im Hervorbringen allegorischer Figuren stets vorgethan. Frankreich war von Anfang an der günstigste Boden für sie. Lange vor Dante hatten

*) Rigutini e Fanfani, Vocabolario italiano della lingua parlata. (Ich weise auf dieses inhaltreiche Lexicon hin.)

Schaaren allegoriſcher Perſönlichkeiten die franzöſiſche Poeſie erfüllt und waren zumal in die Deutſche hinübergetreten. Am allerüppigſten aber wucherte dies Geſchlecht doch erſt im 17. und 18. Jahrhundert und wunderbar iſt, wie es dann mit ſo vielem Andern von dem Abgrunde der franzöſiſchen Revolution verſchlungen wurde.

Wie wenig die Welt dieſer Schattenbilder jedoch entbehren könne, zeigt trotz der ausgeſprochenen Abneigung unſerer Zeit gegen allegoriſche Geſtalten, die Lebenskraft mit der ſie wieder auftauchen. Wir brauchen eine Germania, brauchen Siegesgöttinnen, Genien, Muſen, ideale Geſtalten, welche Dichtkunſt, Philoſophie, Induſtrie bedeuten. Und auch Amor wird ewig unentbehrlich bleiben. Das Allgemeine iſt das Allmächtige.

Als Napoleon auf Sankt Helena geſtorben war, durſchauerte die Welt eine Erinnerung ſeiner vorübergegangenen Größe. Die zwanzig Jahre ſeiner Macht waren beinahe wie ein Jahrhundert für ſich, das nun abſchloß. Man ſah auf ihn zurück, wie auf etwas längſt Vergangenes. Man faßte mit einem Gedanken noch einmal alle die Erwartungen, die Bewunderung, die Furcht, den Haß und das Mitgefühl zuſammen, das er erregt hatte, und Manzoni's Ode*) ſprach den Zuſammenklang dieſer Empfindungen aus.

Was enthält dieſes Gedicht? Nicht eine Silbe Detail, oder Chronologie, oder Erzählung. Nur Gefühle, abgeriſſene Betrachtungen, ein wehmuthsvolles Urtheil. Weder Napoleons Name, noch Paris oder Frankreich werden darin genannt. All' das verſteht ſich von ſelbſt. Das was dem Dichter allein wichtig ſcheint der ungeheuren Erſcheinung des Mannes gegenüber iſt die Darlegung der Empfindungen einer Generation, der er bereits mythiſch geworden war. Und doch enthält die Ode den ganzen Napoleon und alle ſeine Thaten, die eingeſchmolzen aber

*) Von Goethe bekanntlich überſetzt und in ſeinen Gedichten zu finden.

gleichſam und in neue menſchliche Formen gebracht, nicht mehr gemeine Aehnlichkeit mit ihrem Urbilde zur Schau tragen, ſondern den Begriff „Napoleon" wie in einer Perſonification darbieten.

Die Tendenz, ſo zu verfahren, iſt der Menſchheit angeboren. Es liegt der Trieb in uns, gewiſſe Gedanken mit menſchlicher Form zu umkleiden. Welcker ſpricht in ſeinen „Betrachtungen über die bildende Kunſt" (Aus Anlaß von Schellings Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur) vom „Geiſte der Hellenen".*) Am Abſchluſſe ſeiner Gedankenreihen ſagt er: „Das Collektivum Hellenen müſſen wir immer einem Individuum in der Vorſtellung nähern, indem wir das Eigenſte, Hervorſtechendſte und Bleibendſte hervorheben und zuſammenverbinden."

Der Ausdruck „nähern" iſt vortrefflich. Welcker war gewiß weit entfernt, eine künſtleriſch geſtaltete „Grăcia" der eignen oder der Phantaſie ſeiner Leſer aufzudrängen. Er tritt aus der Sphäre der bloßen hiſtoriſchen Empfindung nicht heraus: aber er nähert ſich einer Anſchauung. Er conſtatirt, daß, wenn man in der Richtung dieſes hiſtoriſchen Denkens fortſchreiten wolle, man endlich zum Anblicke eines Individuums gelangen würde. Für Welcker lag hier keine innere Nöthigung vor, in dieſer Richtung weiterzugehen, aber ſetzen wir einen Künſtler an die Stelle des Gelehrten und der Fortſchritt iſt vollbracht. 1827 war Europa erfüllt von begeiſterter Theilnahme an den Kämpfen Griechenlands, das ſeine Freiheit zurückeroberte. Der Heldentod des Marco Botzaris fand einen Wiederhall von Trauer in allen Ländern. In David d'Angers' Phantaſie erwachte der Gedanke, ihm ein Grabmal zu errichten. Sein ſchönſtes Werk iſt ſo entſtanden: ein Griechenmädchen, das auf dem Grabſtein des Helden liegend mit dem Griffel Botzaris' Namen darauf ſchreibt. Ein Abbild des nach Jahrhunderten wiederaufblühenden Volkes wollte

*) Kekuſe, das Leben Welckers, S. 111.

der Bildhauer geben. Halb kindlich noch in den unverhüllten ſchlanken Formen, aber mit gedankenſchwerer Stirn; nackt, um die Hülfloſigkeit des jugendlichen Volkes anzudeuten; noch unfertig gleichſam, aber alles verſprechend für die Zukunft: ſo, ſagt David d'Angers, habe er Griechenland darſtellen wollen.*) Nicht eine officielle Perſonification in Geſtalt einer Graecia ſollte geſchaffen werden, ſondern ein Bild deſſen, was die Begeiſterung des Augenblicks in des Künſtlers Seele hervorgerufen hatte.

So auch ſtand Dante und Michelangelo der Inbegriff deſſen vor der Seele, was Florenz ihnen war. Nur zuweilen in menſchliche Formen eingehüllt, eine Frau, eine Geliebte. So denken auch wir heute. Unſere officiellen gemeißelten oder gegoſſenen Germanien, Boruſſien, Bavarien, mögen ſie noch ſo ſchön oder coloſſal ſein, werden mit unſerem patriotiſchen Gefühl meiſt nur wenig zu thun haben. Wir ſehen dergleichen nicht vor uns, wenn wir im Geiſte das Vaterland anreden. Wir wollen mehr umfaſſen als eine bloße Geſtalt gewährt. Hier iſt Schinkel derjenige, der für Griechenland wieder am ſchönſten den Gedanken einer Perſonification ausſprach, die das erfüllen ſollte. Unter den „Gedanken über Kunſt im Allgemeinen", die zum Tiefſten gehören, was über Kunſt geſagt worden iſt und die ſich in Schinkels Nachlaſſe fanden,**) wird ausgeführt, wie durch die Verbindung von Figur und Landſchaft in gegenſeitiger Verſchmelzung der Charakter eines Landes darzuſtellen ſei. „Wir wählen, ſagt Schinkel, dazu Griechenland und ſtellen es dar als eine leiſe tretende, faſt ſchwebende Geſtalt in durchſichtig flatterndem Gewande, größtentheils nackt, mit dem Fuße

*) David d'Angers par H. Jouin, I, 173, Anm. 3. Vgl. auch das auf S. 141 dieſes ſchönen und wichtigen Buches Geſagte. Delacroix malte aus derſelben Begeiſterung heraus, Griechenland auf den Ruinen von Miſſolungi, Lettres de E. Delacroix, II, 192.

**) von Wolzogen, aus Schinkels Nachlaß, III, 366.

einen schönen Schiffskiel leitend; Wimpel flattern vom Schiffe, und die blauen Küsten des Archipel erscheinen mit Tempeln verziert. Ein hoher Charakter prägt sich im Kopfe aus; Schönheit und Bewegung des Körpers und höchster Linienreiz herrschen überall."

In diesem halb landschaftlichen Sinne auch ist die Personification Italiens gegeben, die Leopardi, wie aus dem Geiste Dante's und Michelangelo's heraus, in seiner Ode All' Italia geschaffen hat.

O du, mein Vaterland! da stehn sie vor mir
Die Mauern noch, die uns're Väter bauten,
Die Säulen, Heiligthümer und die Bögen,
Durch die sie triumphirend einst gezogen:
Und wohin schwand ihr Ruhm?
Wehrlos, die nackte Stirne ohne Lorbeer
Und waffenlos die Brust — ah, welche Wunden!
Wie blutig, bleich erblick' ich dich! Zum Himmel
Seh' ich empor: die Welt frag' ich: wer hat
Dir, schönes Weib, das angethan? Sprecht aus:
Wer trägt die Schuld? Wer that es?
Wer hat mit Ketten deine beiden Arme
Belastet furchtbar?
Das Haar im Sturme fliegend, schleierlos
Sitzt auf dem Boden sie, trostlos, und Niemand
Bekümmert ihre Schmach.
Das Antlitz beugt sie wieder zu den Knien,
Verbirgt es drin und weint. O, mein Italien,
Wohl hast du Grund zu weinen! Du, geboren
Die Völker zu besiegen! —

Es konnte kein bloßes Spiel mit künstlerischen und litterarischen Erinnerungen sein, aus denen heraus Leopardi die menschliche Form wählte, um seine höchsten Gedanken an das Vaterland zu umkleiden. Er beginnt mit landschaftlichen Anschauungen. Italien, bedeckt von den Ruinen und Erinnerungen des ruhmvollen Alterthumes liegt vor ihm ausgebreitet, seine Geschicke schweben in großen Bildern ihm vor Augen vorüber: plötzlich redet er es als Frau an —: wer hat dir, schönes Weib, das

angethan? Der bloße Begriff kryſtalliſirt in einem gegebenen Momente begeiſterter Anſchauung zu menſchlicher Geſtaltung.

Am Schluſſe der Offenbarung Johannis wird Johannes vom Engel auf einen Berg geführt und ihm das Neue Jeruſalem gezeigt. Vor ſeinen Blicken breitet ſich mit ihren Mauern und Thoren die Stadt der Seligen aus und er ſucht ihre Größe zu ermeſſen. Das geſchieht in einer gewiſſen kindlich realen Art und es entſpricht ihr, wenn Dürer in ſeinen Illuſtrationen zur Offenbarung aus Elementen, wie ſie ſein Jahrhundert ihm darbot, eine Stadt mit Mauern und Zinnen und Thürmen aufbaut. Cornelius in ſeinem „chriſtlichen Epos", wie er die Entwürfe für die Mauern des Camposanto zuerſt nannte, faßte das Ereigniß ſymboliſch. Die Worte, die der Engel braucht, daß das Neue Jeruſalem „eine Braut des Herrn" ſei (danach wohl hat Michelangelo die Kirche von San Miniato „ſeine Braut" genannt), gaben ihm ein, die himmliſche Stadt in der Geſtalt einer hehren Jungfrau zu ſymboliſiren, die von Engeln ſchwebend herabgetragen wird. Dies die letzte und erhabenſte Darſtellung einer perſonificirten Stadt durch einen neueren Künſtler.

Raphael's Schule von Athen.

1.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß von der Schule von Athen immer wieder die Rede sei; Raphael gilt als der erste Maler aller Zeiten und die Schulen von Athen für sein bestes Werk.

Die „Camera della Segnatura", deren eine Wand sie einnimmt, liegt mit den übrigen Gemächern, welche Raphael im vaticanischen Palaste für Giulio II. und Leo X. ausgemalt hat, in einer Flucht. Ein viereckiger, gewölbter Raum mit Mosaikboden, weit und groß, aber doch den Charakter eines Wohnzimmers tragend. Die bunten Fenster wurden wohl schon 1527 eingeschlagen, die Wilhelm von Marseille gemalt hatte, auch das kunstreiche Täfelwerk ist nicht mehr an der Stelle, das ringsum bis zum Beginn der Gemälde auf Manneshöhe die Wände und Fensterleibungen bedeckte. Dennoch empfängt man den Eindruck des Festlichen, Fürstlichen, Vornehmen, den die Renaissance ihren Bauten durch die bloße Grazie der Verhältnisse zu verleihen weiß. Wie behaglich neben den großen Fenstern die kleinen Thüren in den Ecken das Private dieser Gemächer kennzeichnen. Wie angenehm die lichten, großen Fenster selber, mit den Marmorsitzen in ihren Leibungen. An zwei Wänden, nach Osten und Westen einander gegenüberliegend, schneiden diese Fensteröffnungen

hoch und breit in die Wände ein und verringern die für die Malerei bestimmte Fläche, während an den beiden andern Wänden die Thüren nur mit der einen Ecke ein Unbedeutendes fortnehmen. An den Fensterwänden sind hier der Parnaß, dort die verschiedenen auf die Rechtswissenschaft bezüglichen Darstellungen gemalt; auf den beiden vollen Wänden dagegen thronen Disputa und Schule von Athen von Angesicht zu Angesicht. Tief herab neigt sich in den Ecken das Kreuzgewölbe der Decke, alle vier Wände nach oben hin halbmondförmig abschneidend. Auch das Gewölbe ist bedeckt von Malerei. Unzugänglich, unberührbar und dem Staub keine Ruhefläche bietend, haben diese Darstellungen am Besten den ursprünglichen Zustand bewahrt und lassen (soweit Raphael sie eigenhändig ausgeführt hat) im Vergleiche die Verderbniß erkennen, der die Wandgemälde im Laufe von soviel Jahrhunderten unterliegen mußten. Die ersten Angriffe erduldeten diese schon sieben Jahre nach Raphael's Tod, als die Deutschen und Spanier Rom stürmten. Ihre ungeschickte Wiederherstellung erregte den Aerger Tizian's, der sie zwanzig Jahre später sah. Wieder hundert Jahre später etwa schreibt ein Niederländer aus Rom, der die Wände zu copiren hatte, in wenig Jahren werde dem allgemeinen Urtheile nach von diesen Sachen nichts mehr zu sehen sein.*) Um 1700 reinigt und restaurirt sie Maratta, von da ab erfahren wir nichts Officielles mehr. Zu Goethe's Zeit (1787) hatten Schmutz und unverschämte Manipulationen der Copisten sie in traurigen Zustand versetzt. Heute zeigen sie eine trübe Reinlichkeit, die erkennen läßt, wie man in der Stille geputzt und aufgefrischt habe.

Die Composition der Schule von Athen hat wohl Jeder in Stich oder Photographie vor Augen gehabt. Man blickt in ein tempelartiges Gebäude hinein, das von geistig bewegten Menschen erfüllt ist. Nicht unmittelbar im Vordergrunde erhebt sich seine

*) Helbig, Histoire de la peinture en pays de Liège 254.

Architektur, ſondern auf der Höhe einer mäßig erhobenen Plattform, zu der eine, das Gemälde in ſeiner Breite durchſchneidende Treppe von wenigen Stufen hinaufführt. Das Gemälde empfängt hierdurch zwei Bodenflächen. Die erſte ganz vorn, vor der Treppe, mit zwei Gruppen ſitzender und ſtehender Geſtalten, welche, rechts und links ſich in den Rand verlierend, die Mitte hier unten freilaſſen. Die über der Treppe liegende Vorhalle des Tempels dagegen, zu der die Stufen emporführen, iſt von Männergeſtalten völlig ausgefüllt. Auch die Treppe iſt belebt und es verbinden ſich ſo die beiden Gruppen unten mit der Maſſe oben. Genau die Mitte der oberen Geſellſchaft und damit die des Gemäldes ſelber nehmen zwei nebeneinander ſtehende Männer ein: ein Greis und ein Mann in der vollen Kraft der beſten Jahre. Der Greis, mit kahlem Schädel und ſtraff herabhängendem weißen Barte und Haupthaar, hebt die Rechte mit zum Himmel deutenden Zeigefinger auf, unter dem linken Arme trägt er ein Buch. Sein Genoſſe, mit dunkelem Haar und Barte, ſtreckt energiſch demonſtrirend die Hand uns gerade entgegen, während er mit der anderen ein Buch auf den Schenkel des einen vortretenden Beines geſtemmt hält. Der Aeltere iſt ruhiger in der Bewegung, der Jüngere energiſcher. Ein Kreis von Zuhörern jedes Alters umgibt ſie zunächſt, die der Verhandlung folgen und ihre Theilnahme zu erkennen geben. Aber auch die Fernerſtehenden zeigen ſich von ihr berührt: ein Gefühl ſcheint ſich in der Verſammlung zu verbreiten, als werde Jeder von den Beiden eben jetzt das entſcheidende Wort ſprechen, deſſen Reſultat eine überraſchende Vereinigung oder ein großer Gegenſatz wäre. Wer das Gemälde betrachtet, wird ſofort fragen: welche Gedanken fliegen hin und her zwiſchen dieſen Männern? Wer ſind ſie? Man wird die Namen verlangen. Und in der That hängt von den Namen der Beiden in der Mitte die Erklärung der geſammten Compoſition ab.

Dieſe Namen zu finden ſcheint nicht ſchwer. Zwei Männer, neben die kein dritter zu ſtellen wäre, kennen wir als die größten Philoſophen, des Alterthums ſowohl als der römiſchen Kirche, die ſie als Zeugen Chriſti faſt mit dem Range chriſtlicher Theologen in ſich aufgenommen hatte. Sie in ſolchem Maße die Uebrigen überragend, daß es einfach ihrer Namen nur bedarf, um den Begriff „Philoſophie“ überhaupt zu ſymboliſiren. Nun nennt Vaſari in ſeiner Beſchreibung des Gemäldes dieſe Namen, und zu allem Ueberfluſſe ſehen wir auf dem Fresko ſelber zwei Bücher in den Händen der beiden Männer, mit Titelaufſchriften, welche auf ſie hinweiſen. Aber von Vaſari's Benennung weicht eine andere, gleichzeitig mit ſeinem berühmten Buche über die italiäniſchen Künſtler hervortretende Deutung auf das Entſchiedenſte ab und findet in auffallender Art anderweitige Beſtätigung. In dieſem Zwieſpalt liegt die Urſache der Streitigkeiten, zu denen das Gemälde Anlaß gegeben hat.

Was die Compoſition im Ganzen bedeute, iſt freilich klar. Die über dem Fresko befindliche, zu den Deckengemälden gehörige weibliche Geſtalt hat die Inſchrift: Causarum cognitio, Erkenntniß der letzten Gründe. Sie verhält ſich zum Gemälde wie, gegenüber an gleicher Stelle, die Geſtalt der Theologie zur Diſputa, und wie die der Poeſie zum Parnaß. Diſputa und Parnaß haben etwas Gleichartiges. Auf beiden Gemälden ſehen wir neben einer Anzahl offenbar porträthafter Geſtalten, für die ſich jedoch keine Namen mehr ergeben, andere, die ſich aus Attributen oder zugefügten Inſchriften erkennen laſſen. Dieſe benannten Figuren der Diſputa und des Parnaß ſind Bürger aller Zeitalter und erſcheinen unbefangen in bald antiker, bald moderner Gewandung. Apollo iſt nackt, die Muſen zeigen ſich zum Theil als vornehme Römerinnen des Cinquecento. Porträts und ideale Figuren miſchen ſich: wir nehmen an, daß ein den Inhalt dieſer Compoſitionen vorherbeſtimmender Wille wirkſam geweſen ſei, von dem die Auswahl der Figuren ausging.

Auch für die Schule von Athen dürfen wir ihn voraussetzen. Hier aber ist die Benennung der einzelnen Gestalten schwieriger. Die beiden im Centrum stehenden Männer tragen Bücher, aber deren aufgemalte Titel sind neu. Die Figur und Inschrift auf der vor dem schreibenden alten Manne im Vordergrunde links stehenden Tafel, die auf eine bestimmte Persönlichkeit hinweisen würden, sind ebenfalls neu aufgemalt. Einiges ergibt sich dagegen von selbst. Sokrates verräth sein Profil. Der auf den Stufen der Treppe liegende fast nackte Philosoph muß wohl Diogenes sein. Ptolemäus, hergebrachter Weise mit der Königskrone auf dem Haupte, weil man ihn des Namens wegen für einen ägyptischen König hielt, hat die Erdkugel in der Hand, Zoroaster ihm gegenüber die Himmelskugel. Rechts neben ihnen, am Rande des Gemäldes, sehen wir Raphael's eigenes Porträt mit dem eines Unbekannten davor, nicht weit davon das des jungen Federigo von Mantua, Vasari zufolge. Noch mehr Benennungen ergeben sich, wenn wir, wie ich und Andere thun, annehmen, Raphael habe sich für die malerischen Motive der Angaben eines der Schriftsteller des eisernen Zeitalters bedient, welcher angibt, wie man seiner Zeit die Philosophen in den Gymnasien auf die Wände zu malen pflegte.*) Er beschreibt eine ganze Reihe charakteristischer Stellungen, welche auf der Schule von Athen benutzt zu sein scheinen; doch wollen Andere wieder dies nicht zugeben. Das Entscheidende für die Deutung der Composition liegt in diesen Figuren auch nicht, sondern, wie gesagt, in den beiden Gestalten der Mitte sowie dem schreibenden Greise im Vordergrunde links. Hier stehen sich die Angaben und die Annahmen scharf und, wie es scheint, unvermittelbar gegenüber.

Daß die Gemälde der Camera della Segnatura in Folge bestimmter höherer Anordnungen gemalt worden seien, bezeugt ausdrücklich Giovio (Jovius), Raphael's frühester Biograph.

*) Sidonis Apollinarius. Der Zusammenhang ist wohl unzweifelhaft. Vgl. Leben Raphael's, I, 260.

Zwar iſt die kleine Lebensbeſchreibung wohl lange erſt nach Raphael's Tode entſtanden, aber ſie läuft der Vaſari's voraus. Außerdem hat Giovio Einfluß auf Vaſari's Arbeit. Möglich, daß Beiden noch die echten Vorſchriften (praecepta) des Papſtes vorlagen, und daß Vaſari in ſeiner Deutung der Schule von Athen ſehr werthvolle Dinge überliefert hätte. Denn auf Vaſari, dieſen ebenſo liebenswürdigen als unzuverläſſigen Schriftſteller, ſind wir hier leider angewieſen. Kein Hiſtoriker, nicht das kleinſte officielle Actenſtück der Zeit erwähnt das Gemälde ſonſt. Als älteſtes Material für ſeine Deutung fungirt mit unverdienter Ehre ein Stich des Agoſtino Veneziano, eines Schülers des Marc Anton, welcher 1524 einen Theil der Compoſition, die eben beſonders hervorgehobene Gruppe im Vordergrunde links, aber nur zum Theil, geſtochen hat. Da ſehen wir als Hauptfigur, das Profil der Mitte des Gemäldes zugewandt, den ſchreibenden Alten, vollbärtig, das eine Bein auf eine kleine Bank geſtellt und auf dem Knie mit der Linken den Folianten haltend, in den er ſchreibt. Nach rechts hin kommt neben ſeinem Knie ein knieender lockiger Knabe halb zum Vorſchein, der mit ausgeſtrecktem Arme die auf den Boden geſtellte Tafel hält, von welcher der Alte abzuſchreiben ſcheint, während auf der anderen Seite, uns zugewandt, ein wenig nach rückwärts und ganz im Vordergrunde, ein zweiter Alter auf dem Boden kauert, gleichfalls in ein Buch ſchreibend. Er ſtreckt den Hals vor und ſucht mit den Augen zu erreichen was Jener aufzeichnet. Völlig hinter ihnen eine ſtehende Geſtalt, die, mit gleicher Neugier ſich vorbeugend, dem Alten über die Schulter blickt. Das Blatt iſt mit rohem Grabſtichel gearbeitet und würde uns gleichgültig ſein, ſähen wir nicht auf dem Buche des Alten ſowie auf der Tafel vor ihm Stellen aus dem Evangelium des Lucas, in griechiſcher Curſivſchrift geſchrieben, ſo daß es ſcheint, als habe Agoſtino den Evangeliſten Lucas in ihm erblickt. Vaſari dagegen nennt den ſchreibenden Alten Matthäus und behauptet, es ſeien auf der

vor ihm ſtehenden Tafel nekromantiſche und geomantiſche Zeichen ſichtbar. Heute, wie bemerkt, finden ſich neugemalte Figuren und eine Inſchrift auf ihrer Fläche, und es wird die Geſtalt darauf hin Pythagoras genannt.

Der ſchreibende Alte trägt nichts an ſich, was Bedenken erregen könnte, ihn als Evangeliſten zu nehmen. Er ſitzt da wie ein Evangeliſt. Die bildliche Darſtellung der Evangeliſten wie der Apoſtel ſchloß ſich anfänglich ſo eng an die der heidniſchen Philoſophen an, daß wir auf den Sarkophagen der erſten Jahrhunderte Geſtalten als Apoſtel oder Evangeliſten empfangen, die von Philoſophen nicht zu unterſcheiden ſind. Was die Evangeliſten anlangt, kam allmälig dann eine doppelte Praxis auf. Entweder man ſtellte ſie in ihrer Beſonderheit dar, ſo daß auf den erſten Blick deutlich wäre, welchen man vor ſich habe: ihre Attribute, Engel, Ochs, Löwe und Adler wurden dann recht ſichtbar angebracht; oder man wollte nur im Allgemeinen die Thätigkeit des Schreibens hervorheben, ließ die Attribute fort und wiederholte den Typus eines ſchreibenden Mannes, der in ein und derſelben Geſtalt über jedes der vier Evangelien geſetzt werden konnte. Dieſem Typus nun entſpricht durchaus die Geſtalt des ſchreibenden Alten auf der Schule von Athen, das Tintenfaß nicht zu vergeſſen, im gekrümmten Zeigefinger der linken Hand ſteckend, mit der das Buch auf dem höher geſtellten linken Knie gehalten wird. Die Poſition iſt ſo charakteriſtiſch und für ſich ſtehend, daß ſie ohne die Abſicht, einen Evangeliſten darzuſtellen, kaum zur Anwendung gekommen ſein würde. Wüßten wir ſicher, daß von Raphael in der Figur des ſchreibenden Alten etwas Anderes hätte dargeſtellt werden ſollen, als ein Evangeliſt, ſo müßte in der Herübernahme dieſes Typus etwas Auffallendes geſehen werden.*)

Vaſari's Beſchreibung des Gemäldes iſt, ſechs und zwanzig

*) Kommt oft vor. Man ſehe bei d'Agincourt. Auch eine der Elfenbeinſchnitzereien in den Glaskäſten der K. Bibl. a. d. 10. Jahrh. zeigt die Geſtalt. Vgl. auch L. M. A. I, S. 349. (V. Aufl.)

Jahre nach Agoſtino's Stich, das erſte Zeichen wieder, daß das Gemälde für Rom exiſtirte. 1550 kam Vaſari's Buch heraus, das, gleichlautend mit der zweiten Auflage von 1568, Folgendes als Erklärung der Compoſition bringt.

Dargeſtellt ſei, „wie die Theologen die Philoſophie und Aſtrologie mit der Theologie in Einklang brächten.“ Alle Gelehrten der Welt ſeien abgebildet, wie ſie untereinander ihre verſchiedenen Meinungen verföchten. Als eine Gruppe für ſich (unten im Vordergrunde rechts) Aſtrologen, welche auf Tafeln Figuren und allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft bezügliche Zeichen geſchrieben hätten, die ſie durch einige ſehr ſchöne Engel den Evangeliſten (die eben beſchriebene Gruppe im Vordergrunde links) ſendeten, von denen ſie den Engeln gedeutet würden. Dazwiſchen liege Diogenes mit ſeinem Trinkgefäße auf den Stufen der Treppe. Da nun ſeien denn auch Ariſtoteles und Plato zu ſehen, der eine mit dem Timäos, der andere mit der Ethik in Händen, und um ſie her ein Kreis von Philoſophen.

Nachdem Vaſari ſo im Allgemeinen das Werk beſchrieben, beginnt er wieder von vorn, es einzeln durchzunehmen. Er lobt die Schönheit der Gruppe der Geometer (unten rechts) und erklärt, daß der Jüngling, der mit ausgebreiteten Armen und geſenktem Haupte erſtaunt daſtehe, der bereits genannte Federigo von Mantua ſei. Der mit dem Zirkel in der Hand tief ſich niederbeugende Greis ſei Bramante; dann Zoroaſter, mit der Himmelskugel; dann Raphael ſelber. Perugino daneben nennt Vaſari nicht, allein die Aehnlichkeit läßt ihn auch heute noch erkennen. Bei den Evangeliſten (gegenüber) bewundert er das concentrirte Nachdenken, beſonders bei denen, welche ſchrieben. Den alten, neben Matthäus kauernden, ſchreibenden alten Mann beſpricht und lobt er beſonders (rechnet ihn alſo nicht zu den Evangeliſten), und ſchließt mit der Bemerkung, Raphael habe durch das Werk ſich als einen Meiſter documentirt, der es von nun an mit den allererſten aufzunehmen im Stande ſei.

Vaſari's Schriften ſind ſo voll von Nachläſſigkeiten und Verſtößen gegen den offenbaren Sachverhalt, daß wir, wo ſich ſeinen Angaben widerſprechende Notizen anderweit finden, gewiß nicht an ihn gebunden ſind. Manches ſcheinbar Falſche aber erklärt ſich auch aus ſeiner Art zu ſchreiben. So liebt er, nur um dem Ganzen größere Fülle zu verleihen, bei Aufzählungen den Plural. Wenn bei der Vordergruppe links von Evangeliſten bei ihm die Rede iſt, denen wunderſchöne Engel Tafeln bringen, ſo kann er darum doch nur den einen ſchreibenden Alten und den einen Knaben neben ihm gemeint haben, den er für den zu Matthäus gehörigen Engel anſah, und es iſt deshalb nicht geradezu nöthig, unter den anderen Figuren nach weiteren Evangeliſten und Engeln zu ſuchen. Was aber kann Vaſari im Sinne gehabt haben, wenn er die Evangeliſten nekromantiſche und geomantiſche Zeichen erklären läßt? Anzunehmen wäre doch nicht, daß der Evangeliſt, oder die Evangeliſten, Vaſari's Sinne nach, neben den im Neuen Teſtamente enthaltenen noch andere Schriften verfaßt hätten. Vaſari müßte mithin gemeint haben, daß die Zeichen auf der Tafel Dinge enthielten, die ſich im Evangelium finden. Auf Agoſtino's Stich beſteht die Schrift im Buche und auf der Tafel vor dem ſchreibenden Alten, den Vaſari Matthäus nennt, aus auf die Geburt Chriſti bezüglichen Stellen: dem engliſchen Gruße und den prophetiſchen Worten eines Weibes, das die Geburt vorausſagt. Auch Vaſari muß angenommen haben, die nekromantiſchen und geomantiſchen Zeichen auf der Tafel hätten dieſe Prophezeiung enthalten. Und wenn er ſagt, daß dieſe Zeichen von den Mathematikern, auf der anderen Seite des Gemäldes, gefunden worden ſeien, ſo folgt daraus, daß dieſe, Vaſari zufolge, ſich mit der Geburt Chriſti beſchäftigen. Daß aber gerade Matthäus dieſe Zeichen gedeutet haben ſoll, hing wahrſcheinlich zuſammen mit der Legende, derzufolge Matthäus alle Sprachen verſtand, in Aethiopien mit den dortigen Zauberern viel zu thun hatte und ſämmtliche Aethiopier zum

Chriſtenthum bekehrte.*) Wie er ſich trotzdem auf Nekromantie und Geomantie eingelaſſen haben ſoll, iſt unklar, da dieſe beiden divinatoriſchen Künſte zu den von der Kirche auf das Strengſte verbotenen Teufelsdingen gehörten.

Möglich, daß Vaſari dergleichen bei ſeiner Beſchreibung des Gemäldes in der Erinnerung lag. Dürfen wir aber annehmen, daß es mit Papſt Giulio's Vorſchrift und mit Raphael's Abſichten ſtimmte? Oder hat, wie Scherer meint,**) Agoſtino's Stich erſt Vaſari auf den Gedanken gebracht, daß der ſchreibende Alte ein Evangeliſt ſei? Laſſen wir dies gelten: wie aber erklärt ſich dann, daß Vaſari's Beſchreibung viel mehr enthält als ſich Agoſtino's Stiche entnehmen ließ? Bei Agoſtino ſehen wir Buch ſowohl als Tafel von der Schrift gleichmäßig bedeckt und auf letzterer nichts von Zeichen und Figuren, die Vaſari erwähnt. Fand ſich dieſe Schrift auf dem Fresko und hat nur, weil auf dem Stiche das Buch für die Schrift nicht zureicht, Agoſtino die Tafel zu Hilfe genommen und die Zeichen, die er gleichwohl auf dem Gemälde hier vor Augen hatte, fortgelaſſen? Wäre dem ſo, ſo hätte Vaſari dann nicht erſt des Stiches bedurft, um ſeine eigene Anſchauung zu gewinnen. Wir ſind hier übel daran. Vaſari's Angaben löſen ſich, wo man ihnen näher rückt, an vielen Stellen in Dunſt auf. Trotzdem, ſo lange das Gegentheil nicht feſtſteht, müſſen ſie ſtets berückſichtigt werden und der Nachweis ihrer etwaigen Haltloſigkeit iſt eine ſchwierige Aufgabe der Kritik.

In demſelben Jahre 1550, in welchem die erſte Auflage des Vaſari'ſchen Buches erſchien, kam auch Ghiſi's großer Stich der Schule von Athen heraus, in zwei Blättern, der erſte des Gemäldes, der vor Volpato's Stich im vorigen Jahrhundert erſchienen iſt, denn alle anderen bis auf dieſen ſind geringe Nach-

*) Legenda aurea, CXL.

**) In einer, in der Wochenſchrift für öſterreich. Gymnaſialweſen 1872, II, 33 ff. erſchienenen Kritik des L. Raph.

ſtiche nach Ghiſi's Arbeit. Ghiſi's Platte trägt in der einen Ecke die Erklärung, Paulus ſei dargeſtellt, wie er auf dem Areopage zu Athen den unſichtbaren Gott verkünde. Buch und Tafel des ſchreibenden Alten erſcheinen, obgleich der Stich ziemlich umfangreich iſt, rein und unbeſchrieben. Auch die Bücher in den Händen der Mittelfiguren ſehen wir ohne Titelangaben. Iſt 1550 Schrift irgendwelcher Art auf dem Fresko ſichtbar geweſen, ſo hat Ghiſi ſie abſichtlich fortgelaſſen, denn daß Paulus nicht mit der Ethik des Ariſtoteles in der Hand auftreten könne, iſt ſelbſtverſtändlich. Vaſari ſagt übrigens auch nicht, Etica und Timeo ſei auf den Büchern zu leſen, ſondern nur, Ariſtoteles und Plato hätten Ethik und Timäos in den Händen.

Ob Vaſari Ghiſi's abweichende Deutung nur überſehen habe, wiſſen wir nicht, auch nicht, ob er bei der Erwähnung der Arbeit Ghiſi's in der zweiten Auflage ſeines Buches den Stich der Schule von Athen abſichtlich ausließ, ebenſowenig, ob in Rom eine, die Schule von Athen betreffende öffentliche Meinung exiſtirte. Anzunehmen iſt es kaum, da die Gemächer des Vaticans wohl erſt im 18. Jahrhundert zur öffentlichen Sehenswürdigkeit wurden. Bis dahin ſtanden ſie in unmittelbarer Benutzung der Päpſte und es brauchte Umſtände, um in ſie hineinzugelangen. Lomazzo, deſſen Buch über die Malerkunſt 1585 erſchien, und der Vaſari in allem Uebrigen ſonſt getreulich ausſchreibt, nahm die Erklärung „Paulus in Athen" an. Auf einem Nachſtiche des Ghiſi'ſchen Stiches im 17. Jahrhundert finden wir beide Mittelfiguren zu Petrus und Paulus gemacht und mit Heiligenſcheinen verſehen, die noch ſpäter dann aber wieder ſorgfältig aus der Platte auspolirt wurden. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ſcheint die Sache zu ruhen, wahrſcheinlich, weil bei der Verſchmutztheit der Wand überhaupt kein lebendiges Intereſſe für das Gemälde vorhanden war. Erſt um 1700 begann man ſich im Großen wieder dafür zu intereſſiren, als Maratta ſie reinigte, und Bellori (1695) die Beſchreibung der Wandgemälde in den

vaticaniſchen Zimmern drucken ließ, in der er für die nächſten 150 Jahre nun den Grundton aller ſpäteren Deutungen gab. Bellori zufolge irrt Vaſari, wenn er den ſchreibenden Alten im Vordergrunde links für einen Evangeliſten ausgibt, Pythagoras ſoll darin zu erkennen ſein, den wir jetzt zum erſten Male genannt finden. Plato und Ariſtoteles in der Mitte bleiben beſtehen. Außerdem werden nun aber den übrigen Figuren ſämmtlich Namen gegeben, theoretiſche Bezeichnungen, aus dem Gedanken heraus, nur die Entwickelung der älteren griechiſchen Philoſophie könne dargeſtellt worden ſein. In Betreff der Namen ſind Bellori's Nachfolger dann nicht immer derſelben Meinung geweſen; daß griechiſche Philoſophen aber in ſyſtematiſcher Zuſammenſtellung nur in Frage kommen könnten, iſt nicht mehr bezweifelt worden. Ich übergehe, was von Platner, Paſſavant und Anderen, die ſich in unſeren Jahrhunderten mit Raphael beſchäftigt haben, in dieſer Richtung mit mehr oder weniger abſchreibender Gelehrſamkeit vorgebracht worden iſt: am Feinſten hat Trendelenburg in einem 1843 im Wiſſenſchaftlichen Verein zu Berlin geleſenen Vortrage die Deutung der einzelnen Figuren in dieſem Sinne durchgeführt.

Es bedurfte keiner großen Beweisführungen, um die Unhaltbarkeit dieſer Poſition, als deren Vertreter ich der Einfachheit wegen Trendelenburg allein nenne, klarzulegen. Zwei Vorausbedingungen fehlen ihr. Trendelenburg hatte weder gezeigt, warum Agoſtino, Ghiſi und Vaſari irrten, noch hiſtoriſch nachgewieſen, es habe im Jahre 1507, als das Gemälde in Auftrag gegeben wurde, in Rom die Idee überhaupt gefaßt werden können, als Repräſentanten der geſammten Philoſophie nur die älteren griechiſchen Philoſophen auszuwählen. Von dieſem Geſichtspunkt ausgehend habe ich vor etwa zwanzig Jahren die Deutungsfrage zu bearbeiten begonnen. Es ſtellte ſich mir, je weiter ich vordrang, in um ſo höherem Maße die Unmöglichkeit heraus, mit einer ſicheren Entſcheidung glatt abzuſchließen. Zuletzt ſprach ich

mich darüber in dem 1872 erschienenen ersten Bande meines Lebens Raphael's aus. Ich legte dar, was auf der einen Seite für die Deutung Plato und Aristoteles, auf der anderen für Paulus in Athen zu sagen sei, indem ich mich für keine von beiden entschied, sondern weitere Untersuchung vorbehielt. Fest schien mir nur zu stehen, daß auf dem Gemälde eine Darstellung des zu Anfang des 16. Jahrhunderts üblichen Studiums auf Schule und Universität beabsichtigt gewesen sei. Die Gruppe im Vordergrunde links repräsentire das Lesen und Schreiben als den primären Unterricht, die rechts die Unterweisung in den mathematischen Wissenschaften, die Versammlung, zu der man auf den Stufen hinaufsteigt, die eigentliche Philosophie. Welche Namen man bei dieser Auffassung des Ganzen den einzelnen Gestalten gebe, sei ziemlich gleichgültig, und ob Plato und Aristoteles oder Paulus in Athen in den Mittelfiguren zur Erscheinung gebracht worden seien, sogar unerheblich.

Diese Unparteilichkeit wollte man nicht gelten lassen. Zwar hatten meine Ausführungen von Anfang an den Erfolg gehabt, daß die Durchführung der Benennung sämmtlicher Figuren aufgegeben worden war, um so energischer aber hielt man daran fest, nur die griechische Philosophie in organischem Aufbau könne dargestellt worden sein. Man demonstrirte dabei im Allgemeinen aus dem Habitus der Gestalten heraus mit dem Hinweise auf die Unmöglichkeit, daß sich die Dinge anders verhielten. Zuletzt kam von unerwarteter Seite ein neues Element in die Bewegung, als Wilhelm Scherer die Quelle nachwies, aus der der historische Inhalt der Composition zu erklären sei.*)

Bereits beim Wiederabdrucke des Vortrages von 1843 in der Sammlung seiner kleinen Schriften (Leipzig 1871) hatte Trendelenburg in einer Anmerkung hingeworfen, Agostino's Stich mit den Lucasversen sowie Ghisi's Stich mit der Erklärung

*) S. o. S. 70. Anm. 2.

Paulus in Athen, und nicht weniger Vaſari's Hineinbringen der Evangeliſten ſeien vielleicht „von einem klugen Kopfe in Umlauf geſetzt worden, der ſchon damals der heidniſchen Philoſophie die Ehre im Vatican mißgönnte, und daher das natürliche Verſtändniß der Geſtalten zu Gunſten des Evangeliums umdeutete.“ Dieſen Gedanken nahm Scherer auf. Es habe früh bereits, nimmt er an, eine doppelte Deutung des Gemäldes ſtattgefunden im Sinne zweier Parteien, die ein Intereſſe daran gehabt, jede die ihrige aufrecht zu erhalten. Die eine Deutung nennt Scherer die „geiſtliche“ (Paulus in Athen), die andere die „weltliche“ (Plato und Ariſtoteles). Eine von beiden könne doch nur, meint er, der Weiſung des Papſtes und der Anſicht Raphael's entſprochen haben.

Scherer entdeckt den Punkt, wo ſich die Frage entſcheidend packen laſſe, in der vor dem ſchreibenden Alten der Vordergruppe links ſtehenden Tafel, welche der knieende Knabe aufrecht hält. Meiner Ueberzeugung nach iſt dieſe Tafel, wie bereits geſagt worden iſt, neuerdings übermalt und nicht mehr zu beurtheilen, was früher darauf ſtand. Zwar iſt nicht zu leugnen, es könne auch vor der Uebermalung genau daſſelbe dageſtanden haben was heute ſichtbar iſt, allein es nöthigt Nichts zu dieſer Annahme. Scherer, auf den Ausſpruch einer Autorität hin (deren Irrthum unzweifelhaft iſt), nahm an, die Tafel ſei von Raphael ſelbſt ſo beſchrieben und bemalt worden wie ſie heute erſcheint.*) Damit war in ſeinen Augen der ſchreibende Alte als Pythagoras beſtätigt und die Inſchrift auf Agoſtino's Stich außer Rechnung geſetzt. Dies vorausgeſetzt, zeigt Scherer nun, woher die Idee der Compoſition gefloſſen ſei.

*) Herr Profeſſor L. Jacoby in Wien, der auch in Betreff des raphaeliſchen Selbſtporträts auf der Schule von Athen irrte. Vgl. Springer's Beſprechung meines L. R's. im dritten Hefte der Lützow'ſchen Zeitſchrift 1873, wo er ſich auf Jacoby beruft. Meine Abwehr (Berlin 1873 bei Dümmler) S. 7. Meine Notiz in der Nationalzeitung vom 30. November 1878. Springer ſcheint zurückzuziehen: Dohme, IV, 503, Anm. zu S. 182. (Das hier gegebene Porträt Raphael's in Holzſchnitt iſt eine Phantaſiearbeit.)

Schon vor Trendelenburg war der Versuch gemacht worden, unter den Gestalten, welche die Mittelfiguren in nächster Nähe umgeben, den berühmten Uebersetzer des Plato ins Lateinische, dessen Arbeit heute noch gilt, Marsilio Ficino, zu erkennen. Im Dome von Florenz steht auf Marsilio's Grabdenkmal dessen zwar zwei und zwanzig Jahre nach seinem Tode (1499—1521) gearbeitete, jedenfalls aber individuell ähnliche Büste. Außer in ihr erkennen wir Marsilio's Porträt auf verschiedenen Freskogemälden, wo er im Gefolge der Medici erscheint.*) Keins derselben deckt sich mit einer der genannten Figuren der Schule von Athen. Wahrscheinlich aber hat Trendelenburg solche Vergleichungen nicht vorgenommen, sondern auf gut Glück diese Aehnlichkeit behauptet, wie ebenso leicht auf Grund scheinbarer Uebereinstimmung mit einer viele Jahrzehnte später geprägten Medaille der in der Reihe rechts die erste Stelle einnehmende Greis für Bembo erklärt worden ist. Bembo war 1507 ein junger, frecher Anfänger, der mit Lucrezia Borgia Briefe wechselte. Genug, Marsilio Ficino war genannt worden, und Scherer, der, was Trendelenburg hier unterlassen hatte, Marsilio's Schriften untersuchte, stieß auf den Auszug aus Plato's Büchern über die Republik: Scherer's Meinung nach hat Raphael eine Verkörperung des hier gegebenen Systems der Platonischen Philosophie in der Schule von Athen unternommen und bis zu lächerlicher Uebereinstimmung an manchen Stellen durchgeführt. Von einem Anhänger des Marsilia, folgert er dann weiter, müsse Raphael's Instruction für das Gemälde ausgegangen sein.

Damit schien Paulus ein für allemal beseitigt zu sein. Als ein wahrer Segen wurde aufgenommen, daß auf dem langjährigen Kampfplatze endlich der Frieden dictirt war. Marsilio Ficino, an dessen Schriften vor Scherer Niemand gedacht hatte, wird heute schon so sicher als der geistige Urheber der Schule von

*) Vasari, IV, 187. (Botticelli in Pisa); V, 76 (Ghirlandajo in Florenz).

Athen angesehen, daß man nicht einmal mehr für nöthig hält, Scherer zu citiren, wenn man die Thatsache erwähnt. Die einzige Stelle, wo ich auch heute noch, unabhängig von dieser Hypothese, eine für meine Untersuchungen sprechende Meinung finde, ist Burckhardt's Cicerone. In der letzten Auflage dieses ausgezeichneten Werkes sehe ich meine Idee, es habe im Allgemeinen nur der Unterricht in seinen verschiedenen Stadien dargestellt werden sollen, festgehalten, während die persönliche Deutung der Mittelfiguren als gleichgültig übergangen wird.

2.

Der Versuch, den Aristoteles der Schule von Athen gegen Paulus einzuwechseln, mußte allerdings wie ein Einbruch in die historischen Güter des Publikums erscheinen. Eine gewisse Anschauung der Renaissancezeit ist uns ins Blut übergegangen und ihr entspricht die Idee, welche über die Schule von Athen heute gang und gebe ist. Die Darstellung der griechischen Philosophie mit Plato und Aristoteles in der Mitte, in den Gemächern des Vaticans auf die Wand gemalt! Ein freisinniger, unbefangener Papst, der den Befehl dazu ertheilt! Ein junger, unstudirter Maler, aber ein Genius, in dessen Seele jeder große Gedanke sofort Wurzel schlägt und Blüthen und Früchte trägt, als vollführende Kraft dieses Befehls! Die ersten Gelehrten Roms wahrscheinlich, die ihm dafür zutragen, was die Wissenschaft des Tages und des Alterthums bieten! Lauter befriedigende, historisch beglaubigte Bilder. Solche Zeiten waren einmal; sie können vielleicht wiederkehren, denken wir. Ein beruhigender Anblick, in den Tagen der höchsten künstlerischen Entwickelung Europa's solche Aufgaben gestellt zu finden. Für Michelangelo die Weltschöpfung und das Weltgericht. Für Raphael die Blüthe der griechischen Gedankenwelt. Wer sollte nicht an einer solchen Deutung eines solchen Denkmales festhalten wollen?

In dieſem Sinne hat immer noch Goethe die ſchönſte Erklärung des Werkes gegeben. In der Farbenlehre*), ſicherlich einem der herrlichſten Bücher hiſtoriſchen Inhalts, die in Deutſcher Sprache erſchienen ſind, ſagt er: „Plato verhält ſich zu der Welt, wie ein ſeliger Geiſt, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es iſt ihm nicht ſowohl darum zu thun, ſie kennen zu lernen, weil er ſie ſchon vorausſetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr ſo noth thut, freundlich mitzutheilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um ſie mit ſeinem Weſen auszufüllen, als um ſie zu erforſchen. Er bewegt ſich nach der Höhe, mit Sehnſucht, ſeines Urſprungs wieder theilhaft zu werden. Alles was er äußert, bezieht ſich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, deſſen Forderung er in jedem Buſen aufzuregen ſtrebt. Was er ſich im Einzelnen von irdiſchem Wiſſen zueignet, ſchmilzt, ja man kann ſagen, verdampft in ſeiner Methode, in ſeinem Vortrag.

„Ariſtoteles hingegen ſteht zu der Welt wie ein Mann, ein baumeiſterlicher. Er iſt nun einmal hier und ſoll hier wirken und ſchaffen. Er erkundigt ſich nach dem Boden, aber nicht weiter als bis er Grund findet. Von da bis zum Mittelpunkt der Erde iſt ihm das Uebrige gleichgültig. Er umzieht einen ungeheuren Grundkreis für ſein Gebäude, ſchafft Materialien von allen Seiten her, ordnet ſie, ſchichtet ſie auf und ſteigt ſo in regelmäßiger Form pyramidenartig in die Höhe, wenn Plato einem Obelisken, ja einer ſpitzen Flamme gleich, den Himmel ſucht.

„Wenn ein Paar ſolcher Männer, die ſich gewiſſermaßen in die Menſchheit theilen, als getrennte Repräſentanten herrlicher, nicht leicht zu vereinender Eigenſchaften auftraten; wenn ſie das Glück hatten, ſich vollkommen auszubilden, das an ihnen Aus-

*) Goethe, XXXIX, 65. Ausg. v. 1840. — Heinſe hat im Ardinghello, II, 32, eine ſchöne Beſchreibung des Gemäldes, wobei er wunderlicher Weiſe annimmt, Vaſari erkläre es für Paulus und Ariſtoteles. Vgl. auch Braun's Leben Raphael's, S. 202. Auch was er S. 288 ſagt.

gebildete vollkommen auszusprechen, und nicht etwa in kurzen lakonischen Sätzen gleich Orakelsprüchen, sondern in ausführlichen, ausgeführten, mannigfachen Werken; wenn diese Werke zum Besten der Menschheit übrig blieben, und immerfort mehr oder weniger studirt und betrachtet wurden: so folgt natürlich, daß die Welt, insofern sie als empfindend und denkend anzusehen ist, genöthigt war, sich Einem oder dem Andern hinzugeben, Einen oder den Andern als Meister, Lehrer, Führer anzuerkennen. — —

„Wie die Völker, so theilen sich auch die Jahrhunderte in die Verehrung des Plato und Aristoteles, bald friedlich, bald in heftigem Widerstreit; und es ist als ein großer Vorzug des unsrigen anzusehen, daß die Hochschätzung Beider sich im Gleichgewichte hält, wie schon Raphael, in der sogenannten Schule von Athen, beider Männer gedacht und einander gegenübergestellt hat."

Warum nicht Raphael diese Weltanschauung zutrauen? Wir wissen aus andern Werken seiner Hand, wie er das Historische in Männern und Ereignissen zu erfassen und darstellend zu erschöpfen wußte. Wenn Menschen erst einmal auf einer gewissen geistigen Höhe stehen, so blicken sie in die Tiefen aller Thäler rings herum mit leicht streifendem Blick hinein, zu denen Andere mühevoll den Zugang unten vergebens suchen. Raphael gleicht Goethe darin, dem der Genius der Geschichte die Worte in die Feder gegeben zu haben scheint, mit denen er das Gemälde so einfach aus den höchsten Gedanken der nach Wahrheit ringenden Menschheit deutet. Zwar hat Goethe auch nur aus der eignen Zeit heraus geurtheilt, aber die Zeit, wo er in Rom das Gemälde zuerst sah, und die Anfänge des Reformationszeitalters, in denen es entstand, hatten Aehnliches. Man bereitete sich auf das Reich der Freiheit vor, das da kommen sollte.

Wie würde Goethe sich erst gegen Paulus statt Aristoteles gewehrt haben! Unbegreiflich wäre ihm gewesen, daß man den

finſtern Repräſentanten der kriegführenden Kirche, auf deſſen Namen mit ſo viele verbrannt, gemartert oder gehangen worden waren, an die Stelle des Ariſtoteles ſetzen möchte. Goethe würde nichts von Paulus haben wiſſen wollen, auch wenn ihm die Deutung Paulus in Athen mit noch ſo guten Gründen als die nothwendiger Weiſe einzig richtige demonſtrirt worden wäre. Er hätte aus eignem Majeſtätsrechte an Plato und Ariſtoteles feſtgehalten. Wir ſehen Goethe die Machtvollkommenheit, ſo zu verfahren, bei einer anderen Gelegenheit geradezu in Anſpruch nehmen. Bekanntlich hatte auch er in dem alten Streite über die Bedeutung der Ariſtoteliſchen „Reinigung der Leidenſchaften" Stellung genommen und ſeine eigne Auslegung des Gedankens mitgetheilt. Von philologiſch fachmänniſcher Seite wurde ihm widerſprochen. Er aber läßt ſich nicht irre machen. Es ſei möglich, ſagt er, daß von ihm Etwas in den Ariſtoteles hineingetragen ſei, was nicht in dieſem liege. Ihm, Goethe, komme es jedoch darauf an, einen Gedanken aus Ariſtoteles herauszuleſen, der für ihn, Goethe, fruchtbar ſei. Wolle man das nicht gelten laſſen, ſo könne er es Niemand verwehren, er aber — (dies der Sinn ſeiner Worte) — werde trotzdem an ſeiner Erklärung feſthalten, weil deren Conſequenzen ihm für ſeine eignen Anſchauungen unentbehrlich ſeien.*)

Ohne Zweifel iſt in hiſtoriſchen Dingen dies ſtets der Standpunkt des Publicums, und öfter als man denkt der Gelehrten. Auch Bellori hatte von ihm aus geurtheilt. Seiner Zeit, zumal, als Albani Papſt geworden war, herrſchte in Rom jene antiquariſche Begeiſterung, aus der Winckelmann und die Deutſche Philologie ſchließlich ſo ſchöne Kräfte zogen. Mit dem kirchlichen Leben hatte ſie Nichts zu thun. Was war Paulus für Bellori? Was aber auch waren ihm die philoſophiſchen Lehren des Alterthums? Bellori war Antiquar. 1685 bereits hatte er in gräu-

*) Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen über die Ariſtoteliſche Theorie des Drama, S. 84.

lichen Kupferſtichen nach römiſchen Antiken die Bildniſſe der berühmten Männer des Alterthums, voran die der Philoſophen, herausgegeben; als er zehn Jahre ſpäter die Schule von Athen erklärte, lag ihm wahrhaftig Nichts darin, wie Raphael und ſein Jahrhundert perſönlich ſich zu dem geſtellt, was dieſe Philoſophen lehrten, ſondern er wollte ihre Geſtalten auf dem Gemälde nachweiſen, ihrer ſo viele als irgend darauf Platz hatten.

Trendelenburg geht bei ſeiner Deutung ebenſo unbefangen, wenn auch in anderer Richtung, der perſönlichen Neigung nach. Er, von dem, wo es ſich um Ariſtoteliſche oder Platoniſche Textinterpretation gehandelt hätte, ſicherlich die geringſten Umſtände ſorgfältigſt zu Rathe gezogen worden wären, glaubt Raphael's Gemälden gegenüber den Standpunkt eines Dilettanten offen eingeſtehen zu dürfen. Seiner Zeit war noch für die Erklärung von Kunſtwerken jedes Zeitalters die Methode der Archäologen die hergebrachte. Faſt immer hatten dieſe damals noch mit Statuen, Basreliefs, Münzen oder dergl. zu thun, welche, wie vom Himmel gefallene Meteorſteine daliegend, weder verriethen, wie ſie zu Stande gekommen, noch wie ſie an den Ort gerathen waren, wo man ſie entdeckte. Oft war man gezwungen, Notizen mit ihnen in Verbindung zu bringen, von denen die nächſtliegende weit genug entfernt lag. Man operirte mit Hypotheſen jeden Werthes, durfte ignoriren, was nicht paßte, und ſich nach eigner Wahl zu den Sachen in ein perſönliches Verhältniß ſetzen. Dieſer hergebrachten Freiheit ſich zu bedienen, ſchien bei einem Werke Raphael's nun gar das Erlaubteſte. Trendelenburg z. B. erklärt den unten an der Treppe liegenden, von Raphael, wie wir ſehen werden, nach Vollendung des Mailänder Cartons noch in die Compoſition hineingebrachten Mann für Epiktet. Die römiſche Form der Stiefel leitet ihn darauf.

Hier hätte doch erörtert werden müſſen, ob im Bereiche der Renaiſſancekunſt der Unterſchied römiſcher und griechiſcher Fußbekleidung bekannt geweſen, und irgendwo ſonſt in dieſer Weiſe

durch Form der Stiefel ein nationales Verhältniß angedeutet worden ſei. Trendelenburg iſt weit entfernt von ſolchen Unterſuchungen. Erſt beim Wiederabdruck des Aufſatzes in den kleinen Schriften, 28 Jahre ſpäter, erkennt er in einer Nachſchrift an, daß er nicht als fachmänniſcher Kunſthiſtoriker geſchrieben habe, meint alſo immer noch, man könne über neuere Kunſt ſchreiben, auch ohne Fachmann zu ſein.

Scherer hat das Verdienſt, auf Grund des geſammten literariſchen Materiales, von dem nichts übergangen wird, eine neue Hypotheſe aufgeſtellt zu haben. Er begibt ſich auf den Boden des 16. Jahrhunderts und fragt, was in ſeinem Sinne als möglich anzunehmen ſei.

Allein auch Scherer nimmt ſich die Freiheit, bei Seite zu laſſen, was von mir über das allmälige Entſtehen der Compoſitionen der Camera della Segnatura geſagt worden war. Ich hatte darauf hingewieſen, daß zu unterſuchen ſei, ob Raphael nicht vielleicht die erſte Compoſition der Schule von Athen mit der Abſicht, Plato und Ariſtoteles darzuſtellen, begonnen habe und im Laufe der Arbeit erſt aus Gründen, die ſich wenigſtens debattiren ließen, zu Paulus in Athen übergegangen ſei. Ich war auf dieſen Gedanken aus Erwägungen über die nachträgliche Umwandlung vieler Compoſitionen Raphael's gekommen, in die er bei fortlaufender Arbeit immer ſchärfere dramatiſche Effecte hineinzulegen verſtand. Ich hatte für Diſputa und Parnaß Erweiterungen der erſten Intention nachgewieſen, ꝛc. Scherer hält die beiden Geſichtspunkte im Auge, daß in Rom eine weltliche und geiſtliche Partei ſich bekämpft hätten und daß Marſilio Ficino die Quelle der Compoſition ſei. Meiner Anſicht nach kann die Schule von Athen nur im Zuſammenhang mit den anderen Wandgemälden der Camera della Segnatura, ſowie im Hinblicke auf die vorhandenen Handzeichnungen erklärt werden. Auch Scherer alſo, indem er nur das berückſichtigt, woraus ſich fruchtbringende Anſchauungen für ihn entwickeln, ſteht ſeiner

Natur nach auf dem Standpunkte Bellori's, Goethe's und Trendelenburg's. Unwillkürlich ſucht er Paulus, weil er ihm nicht paßt, zu beſeitigen. Er würde eine Verminderung des öffentlichen Gedankenſchatzes darin erblicken, wenn die Deutung Paulus in Athen durchdränge*).

Mein Intereſſe für Paulus will ich jetzt nun auch nicht ableugnen. Es wuchs allmälig. Seitdem ich Renan's Angriffe gegen ihn geleſen, habe ich ein Auge darauf gehabt, wie ſich die verſchiedenen Jahrhunderte zu Paulus geſtellt. In den Unterſuchungen, wie die Auffaſſung des Charakters und Thätigkeit bedeutender Männer in den Epochen unſerer Entwickelung gewechſelt hat, lag immer ein Reiz für mich. Paulus gegenüber ſah ich dieſe Unterſuchung als ein ganz friſches Gebiet vor mir liegen. Der perſönliche Standpunkt der Uebrigen iſt alſo auch der meinige. Es iſt der allgemein menſchliche: jede Epoche beurtheilt die Charaktere, deren Geſtalt die Jahrhunderte überdauert, nach den nutzbringenden Gedanken, die ſie ihnen entnimmt. Wir behandeln auch die Epochen ſelbſt ſo. Immer wechſelt das Bedürfniß und zugleich die Methode der Ausnutzung. Von Zeit zu Zeit wird dieſer Wechſel conſtatirt. Während die antike Kunſtgeſchichte früher mit den juliſchen Kaiſern abſchloß, fangen wir jetzt an, die Entwickelung der Kunſt unter den ſpäteren Kaiſern zu verfolgen. Während die politiſche Größe Roms für unſere frühere Anſchauung nur auf den Kriegen und den inneren Kämpfen der Republik beruhte, haben die Zeiten der Diocletiane, Conſtantine und Juſtiniane immer größere Wichtigkeit empfangen und die Wandlungen Cicero's für Viele bereits weniger realen Gehalt heute als die des Kirchenvaters Auguſtinus. Wenn ich

*) Scherer, der meine Meinung, daß Raphael den Sidonius Apollinoris gekannt habe, annimmt, legt Werth auf die einzelnen von dieſem beſchriebenen Philoſophen. Ich glaube, daß Raphael dem Sidonius nur die maleriſchen Motive entnahm, ohne ſich um deren Träger zu kümmern, deren philoſophiſche Ueberzeugungen ſeiner Zeit zum Theil gleichgültig waren.

nicht irre, gehen wir Zeiten entgegen, in denen sehr ernsthaft erwogen werden wird, ob das, was wir bisher als „Geschichte“ von der älteren Generation empfingen und in ziemlich gleicher Redaction der jüngeren weitergeben, in seinem Bestande nicht einer Umprägung bedürftig sei. Die Geschichte der religiösen Ideen tritt als Etwas, das gewußt werden muß, immer näher heran. Wenn davon die Rede sein soll, daß Marsilio Ficino's Platoübersetzungen die Quelle des bedeutendsten Raphael'schen Gemäldes seien, so sind damit eine Reihe anderer Fragen angeregt, deren Beantwortung die Bedeutung des Gemäldes für uns nur steigern kann. Um festzustellen, was Giulio II., wenn er Raphael mit der Darstellung der Philosophie beauftragt, gemeint haben könne, und um die Hypothese „Marsilio Ficino“ von Grund aus zu erörtern, ist ein Rückblick auf die Stellung nöthig, die man in den verschiedenen Epochen innerhalb der katholischen Kirche zu den Philosophen des Alterthums angenommen hat.

Das mit dem Beginne des römischen Imperiums beginnende Christenthum hatte drei gewaltige Gegner, die zu besiegen Jahrhunderte nöthig waren. Aber der Sieg ward errungen. Das Christenthum brachte es dahin, daß in der kaiserlichen Beamtenhierarchie eine Staatsform sich bildete, die mit ihm verträglich war. Es bewirkte, daß die heidnischen Tempel sich allmälig schlossen und die im ganzen Dasein der damaligen Welt so tief wurzelnden Priestercollegien abstarben. Es bedurfte furchtbarer Kämpfe, um dies ins Werk zu setzen, aber es gelang. Der dritte Gegner aber, die griechische Philosophie, war nicht aus der Welt zu schaffen. Gerade in der Zeit, wo die Kirche als die herrschende Macht eintrat, sproßte ein Aufwuchs philosophischer Secten auf, unter dem sie, siegreich wie sie war, zu ersticken drohte. Ein ergreifendes Bild der Verwirrung, welche die Welt erfüllte, liefert dasjenige Buch, das von seiner Entstehung ab

zu den Büchern gehört hat, deren Wirksamkeit niemals unterbrochen worden ist, die Confessionen des Augustinus.

Wer sich in die Schriften des Augustinus einmal hineingelesen hat, den verlassen sie nicht wieder. Immer wird uns der Charakter am Meisten anziehen, der bei leidenschaftlich vordringender Kraft die Besonnenheit wahrt. Wir empfinden sinnlich beinahe die Gewalt, mit der er sich auf seine Gegner stürzen möchte, und bewundern die maßvolle Behandlung der Fragen, die er eingehend und behutsam debattirt, um ihnen gerecht zu werden. Von diesen Gegnern sind die vornehmsten die neuplatonischen Philosophen. Auf Plato's Schriften hin, der vierthalbhundert Jahre vor Christo gestorben war, hatte sich im zweiten und dritten Jahrhundert nach Christo eine weitverbreitete und mächtige Philosophie gebildet, deren Lehre der des Christenthums nahe zu kommen schien. So nahe, daß Augustinus in der Darlegung der Unterschiede des Christenthums und der neuplatonischen Philosophie eine seiner Hauptaufgaben sah. Die neuplatonischen Porphyrius, Plotinus, Apulejus u. s. w. sind die Männer, die er mit Ruhe und Hochachtung zu überwinden trachtet.

Wir können uns die Macht der Augustinischen Schriftstellerei nicht groß genug vorstellen. Augustinus hat die Gabe, (die er zu einer Kunst ausbildete) über alle Dinge vom rein menschlichen Standpunkte zu sprechen und uns das Gefühl der Wahrhaftigkeit einzuflößen. Es giebt keine Themata für ihn, die umgangen oder auch nur mit Vorsicht behandelt werden müssen. Er zieht das Geheimste ans Tageslicht und spricht stets mit lauter Stimme. Er wollte populär sein. Seine Sprache ist die gesprochene Sprache seiner Zeit. Heute noch empfindet man, wie seine Worte nicht nur auf dem Papiere gesehen, sondern zugleich gehört wurden. Seine Debatten tragen den inneren Klang der Mündlichkeit. Neben den Confessionen, den biographischen Selbstbekenntnissen, die sein Hauptwerk bilden (und ohne die

wir weder Rouſſeau's „Confeſſions", noch Goethe's „Dichtung und Wahrheit" beſäßen, ebenſogut wie ohne Auguſtinus kein Luther wäre), ſteht an zweiter Stelle die Arbeit, der er den Titel „Die Stadt Gottes" gab. Dies Buch liegt zu ſeinen Füßen auf der Disputa, wo er neben Gregorius links vom Altar ſitzt. Den geſammten geiſtigen Wiſſensvorrath ſeiner Zeit, die hiſtoriſchen und ſittlichen Eingeweide der Menſchheit um ihn her, ſucht er durch das Buch in eine andere Ordnung zu bringen. Wer dies Buch inne hatte, was ſich erreichen ließ, da es von Auguſtinus bei langjähriger Arbeit organiſch geſtaltet worden iſt, der mußte ſich im Stande fühlen, Alles, was das heidniſche Alterthum für Religion und Moral darbot, aus feſten Gründen als falſch zu erkennen, und empfing zugleich, was er vom chriſtlichen Standpunkte als geſund und echt an ſeine Stelle zu ſetzen hätte.

Der Leſer der „Stadt Gottes" wird von Auguſtinus in die Lehren der Platoniſchen Philoſophie tief mit hineingeriſſen. Plato iſt für Auguſtinus der wichtigſte Philoſoph, ſein Schüler Ariſtoteles kommt gar nicht in Betracht neben ihm. Die Neuplatoniker dagegen haben in Auguſtinus' Augen faſt gleichen Rang mit Plato ſelber. Bei dem die Jahrhunderte durchdauernden Einfluſſe des Auguſtinus, der als eine der Grundſäulen der Kirche daſteht, deſſen Schriften unaufhörlich geleſen wurden, und der zumal im Anfange des 16. Jahrhunderts erneutes Anſehen gewann, wäre es als keine Abſonderlichkeit zu betrachten, wenn ein Papſt die Philoſophie der antiken Welt im Gegenſatze zur chriſtlichen Lehre ſo dargeſtellt zu ſehen wünſchte, wie Auguſtinus ſie auffaßte. Nehmen wir an, Giulio II. habe in dieſem Sinne Raphael ſeine Weiſungen für die Schule von Athen zukommen laſſen.

Raphael würde in dieſem Falle, wenn er zwei Männer mit Büchern ſo in die Mitte ſeiner Compoſition gebracht hätte, daß ihr Geſpräch als der offenbare Centralpunkt des Ganzen erſchiene, Plato und Ariſtoteles kaum gemeint haben können. Ariſtoteles

verſchwand zu ſehr neben Plato. Aber wir brauchten nicht lange zu ſuchen, um den Mann zu finden, der im Sinne des Auguſtinus hier neben Plato und im Geſpräch mit ihm erſcheinen könnte.

Auguſtinus' Lieblingsthema iſt, zu zeigen, wie nahe Plato und die Seinigen ſtets daran ſind, Chriſten zu ſein. Im 27. Capitel der Stadt Gottes treibt er den Gedanken auf die Spitze. Plato und Porphyrius, führt er aus, hätten Jeder für ſich Aeußerungen gethan, welche die Vermuthung nahe legten, daß, wenn beide Männer (zwiſchen denen Jahrhunderte lagen) ſich einmal perſönlich hätten ausſprechen können, ſie Chriſten geworden wären. Gäbe es eine brillantere Erklärung des Gemäldes? Der Moment, wo die heidniſche Philoſophie aus ſich ſelber zum Chriſtenthume übergeht! Sogar der Timäus in der Hand des Plato wäre damit zu retten, denn gerade auf den Timäus hin wurde Plato ſpäter unter die chriſtlichen Autoren beinahe aufgenommen. Porphyrius und Plato ſtänden in der Mitte oben da, die entſcheidenden Worte auf den Lippen, und ringsum die Vertreter der heidniſchen Philoſophie, den Ausgang der Discuſſion erwartend, der ſie zugleich vernichtete und wieder erweckte.

Ich denke nicht daran, die Schule von Athen ſo erklären zu wollen. Ich gebe dieſe Deutung alſo nicht einmal als Conjectur. So groß Auguſtinus' Einfluß gerade in Raphael's Zeiten war, ſo würde doch nur auf ganz directe Nachrichten hin das 27. Capitel des 22. Buches der Stadt Gottes in dieſer Weiſe mit der Schule von Athen in Verbindung gebracht werden dürfen. Lägen dieſe aber vor, ſo würde es Nichts enthalten, was eine ſogar in feinere Details zu treibende Erklärung in dieſem Sinne verhinderte.

Die Zeiten des Auguſtinus waren vorübergegangen, die Neuplatoniker beſiegt und ihre Lehre ausgerottet, die heidniſche Bildung, gegen die die Kirchenväter auftraten, wie ein Schatten endlich zu Boden gefallen mit den Völkern, die ihre Träger waren. Wo wären ſchließlich die vornehmen Correſpondenten

des Hieronymus noch zu finden geweſen, an die er aus der Einſamkeit nach Rom ſeine Briefe richtete, und die er vor den Reizen Cicero's warnte? Die Zeiten brachen ein, wo Niemand mehr in Rom vor den alten Claſſikern gehütet zu werden brauchte, denn wer las jetzt überhaupt noch in Rom? Die am Ende ihrer politiſchen und geiſtigen Laufbahn ſtagnirende trübe Maſſe des römiſchen Volkes, die ſich weder bewegen noch erleuchten laſſen wollte, war ſelber auch nun rein fortgefegt. Die Aufgabe der Kirche nicht mehr, die in ihren letzten Zuckungen noch ſo ſtarke antike Civiliſation vollends zu tödten, ſondern die Rohheit der in die Arme der Päpſte einſtrömenden Barbaren geiſtig zu befruchten. Die Spitzfindigkeiten der letzten Heiden brauchten nicht mehr in ihrer Nichtigkeit, die Statuen der Tempel als hohles Erz oder als todter Marmor, in denen Dämonen wohnten, auch die griechiſch-heidniſchen Fabeln und Geſchichten nicht mehr als Lügen nachgewieſen zu werden. All das fiel der Vergeſſenheit anheim. Dagegen verlangten neue Völker Stoff für ihre Denkkraft. Aus der negativen Arbeit erwuchs die poſitive, das Chriſtenthum in ein Syſtem zu bringen, das nicht nur Denen, welche glaubten, ſondern auch Denen, welche philoſophiren wollten, genügte. Dem Untergange, dem in Jahrhunderten die antike Literatur anheimgefallen war, fing man jetzt eifrig an zu entreißen was noch übrig war. Die alten Dichter und Philoſophen, die zu mythiſchen Geſtalten geworden waren, wurden wieder hervorgeholt und aus dem Beſtande der Schriften, ſoweit man ſie noch zuſammenbrachte, ein kirchlich approbirtes Material geſchaffen, auf Grund deſſen man philoſophirte. Bibel, Kirchenväter, chriſtliche und heidniſche Philoſophen und Dichter ſehen wir ohne Gewiſſensbiſſe friedlich nebeneinander ausgenutzt. Plato, Ariſtoteles und Virgil erſchienen gut chriſtlich und wurden nicht nach ihren Päſſen befragt. Unter allen aber iſt Ariſtoteles derjenige jetzt, deſſen man am meiſten bedurfte. Auf Grundlage ſeiner Gedanken wurde der Bau der ſcholaſtiſchen Philoſophie,

der Fundamentalbau aufgeführt, der heute noch steht, und in dessen Mauern, wie der berühmte Brief des heute regierenden Papstes zeigt, die Christenheit noch einmal eingetrieben werden soll.

Die Scholastik des dreizehnten Jahrhunderts war eine Wissenschaft der Kirche für die Kirche. Eine Reihe von Männern, deren Denkkraft wie Gedächtnißkraft gleich bewunderungswürdig sind, verarbeiteten den vorhandenen Stoff. Thomas von Aquino ist der, der am Meisten umfaßte und am Sichersten formulirte. Aristoteles war Jahrhunderte vor ihm bereits studirt worden; Thomas von Aquino's Hauptwerk aber, die Uebersetzung des Aristoteles mit Commentaren, gab der aristotelischen Philosophie die Macht erst, die sie seitdem behauptete. An Plato war jetzt die Reihe zurückzutreten. Plato lieferte nur Phantasien, Aristoteles festes Werkzeug, mit dem sich jedes Material schneiden ließ.

Unserem Gefühle heute liegen diese Studien sehr fern. Wer sich in die Bände des Augustinus vertieft, auch in seine mehr fachmännischen Schriften, empfindet strömenden Wind, der vorwärts treibt und eine Persönlichkeit, die das Steuer des Fahrzeuges in der Hand hat. Nirgends das lastende, unpersönliche, zwingende Gefühl, das die Schriften der Scholastiker einflößen. Man sieht sich hier wie umwunden und gehemmt bei jedem Schritte. Man erstaunt über die Kraft, mit der die gewaltige Masse organisirt wurde, aber sie beängstigt uns. Und doch sind uns alle diese Gedanken plötzlich auch wieder nicht fremd, sobald wir sie durch den Geist eines Mannes hindurch gehen sehen, in dem sie völlig verlockende und lebendige Gestalt angenommen haben. Brachte die Heroenzeit der Kirche Augustinus als ihren großen Schriftsteller hervor, so hat die Scholastik Dante als ihren großen Dichter entstehen lassen. Die aus den Schriften des Thomas von Aquino wie Gefängnißmauerwerk uns anschauernde Gelehrsamkeit erhebt sich in Dante's Gedicht als luftige, freie, sonnenbeschienene Architektur, mit Blüthenbäumen, die sich über die Mauern drängen, und lebendigen Brunnen, die

ihre Stille durchrauſchen. Dante hat der Scholaſtik Unſterblichkeit verliehen. Zu Raphael's Zeiten ſtand Dante ebenſo frei im geiſtigen Daſein wie Auguſtinus. Warum, frage ich auch hier, ſollte ein Papſt nicht die Bilder der Theologie und Philoſophie bei einem Maler in der Geſtalt beſtellt haben, wie Dante ſie aufgefaßt? Nehmen wir an, Giulio II. habe Raphael nach Dante malen laſſen.

Disputa und Schule von Athen als getrennt gegenüberliegende Regionen würden Dante's Phantaſie wohl entſprochen haben. Bei Auguſtinus ſind Philoſophie und Theologie ein und daſſelbe, bei den Scholaſtikern nicht. Die Doctoren und Gelehrten der Kirche, die Propheten, Apoſtel und Erzväter bewohnen bei Dante das Paradies, die heidniſchen Philoſophen dagegen die Unterwelt. Es gibt Beſchreibungen bei Dante, denen die Darſtellung der Disputa ſo völlig entſpricht, als ſei Dante's Paradies die Quelle des Gemäldes geweſen. Anders würde es ſich mit der Schule von Athen verhalten. Plato und Ariſtoteles dürfen nicht gleichberechtigt nebeneinander ſtehen, ſondern Ariſtoteles müßte die erſte Stelle einnehmen. Ariſtoteles iſt für die Scholaſtik „der Philoſoph" wie David der „Pſalmiſt", Virgil der „Dichter". Was Ariſtoteles geſagt hat, bedarf keines Beweiſes erſt. Von Ariſtoteles heißt es „der Philoſoph ſagt", und was er ſagt gilt, als ſtände es in der Bibel. Er iſt bei Dante der „Meiſter Derer, welche wiſſen". Plato und Sokrates kommen ihm am Nächſten, er aber ſteht allein. Um ſie ſchart ſich dann weiter die „philoſophiſche Familie", als: Demokritos, Diogenes, Anaxagoras, Thales, Empedokles, Heraklitos, Zeno, Dioscorides, Orpheus, Cicero, Livius, Seneka, Euklid, Ptolemäus, Hippokrates, Avicenna, Galenus, Averroes; die Andern, ſchließt Dante, vermöge er nicht alle aufzuzählen. Kein Gedanke bei Dante, den Aelteren etwa eine beſondere Stelle zu geben und die Späteren für ſich zu nehmen. Vergleichen wir auch die Schriftſteller, welche ſich bei Thomas von Aquino u. A. benutzt finden, ſo be-

ſchränken dieſe ſich ebenſowenig wie Dante auf die griechiſchen Philoſophen. Wollten wir Liſten anlegen, ſo würden ſich gewiſſe Hauptperſonen jedesmal, was die Nebenperſonen anlangt, ſehr verſchiedene Namen ergeben. Petrarcha, der ſich gegen die Scholaſtik auflehnte, obgleich er noch ganz in ihr drin ſtand, beſchreibt ein Gemälde, welches, mit derſelben Abſicht etwa, die bei der Schule von Athen zu Grunde lag, eine Darſtellung der Philoſophie geben ſollte. Auch auf ihm erblicken wir Ariſtoteles allein als Hauptperſon, ſeine Umgebung in noch bunterer Reihe zuſammengeſtellt als bei Dante. Erſt im 15. Jahrhundert iſt Plato neben Ariſtoteles dann abermals auch für die Scholaſtik ebenbürtig wieder emporgebracht worden.

Wir kommen in dieſem Jahrhundert zu den Zeiten jetzt, in denen der Sturz auch der Scholaſtik vorbereitet wurde.

Das Beſtimmende für die Arbeiten des Auguſtinus hatte darin gelegen, daß er eine außerhalb der Kirche ſtehende Philoſophie bekämpfte, deren Anhängern die Werke der heidniſchen Philoſophen aus den Händen zu reißen waren. Dieſe Bücher exiſtirten, ſie wurden ſtudirt. Die Latinität Cicero's war eine reelle Macht. In den Jahrhunderten der Scholaſtik dagegen empfing die große ſtudirende Maſſe aus der geſammten antiken Literatur faſt Nichts auf directem Wege. Nur den wenigen bedeutenden Geiſtern an der Spitze waren die in ganz beſchränkter Anzahl noch vorhandenen Handſchriften zugänglich: die Maſſe der Lernenden ſah oder vielmehr hörte nur, was jene Wenigen in ihren Schriften, oder zumeiſt mündlich daraus mittheilten. Dieſe Armuth an eigentlichem Material für das Studium machte die ungeheure Wirkung möglich, die für einige Jahrhunderte erzielt wurde. Sie mußte immer ſchwächer werden in dem Maße, als die directe Kenntniß der alten Autoren ſich wieder verbreitete. Langſam vermehrte ſich der Beſtand an Abſchriften und zugleich traten die Anfänge deſſen ein, was wir heute Kritik nennen. Während die Scholaſtik mit lateiniſchen Ueberſetzungen der

Griechen operirt hatte, begann im fünfzehnten Jahrhundert die griechiſche Sprache um ihrer ſelbſt willen wieder ſtudirt zu werden. Die volle Erlöſung aus dieſen Zuſtänden aber bewirkte erſt die Buchdruckerkunſt. Sie gab der Scholaſtik einen gewaltigen Stoß. Bei dem plötzlichen Reichthum an gelehrten Hilfsmitteln, welche Jedermann zugänglich wurden, begann ein unabhängiges, weltliches, lernendes wie lehrendes Publicum ſich zu bilden, und es traten in dem ſich immer feiner civiliſirenden Italien Zuſtände wieder ein, wie die, gegen welche Auguſtinus einſt gekämpft hatte. Die antiken Sprachen wurden mit dem alten verführeriſchen Klange beinahe wieder lebendig. Eine Fülle ungeahnter Kenntniſſe und Anſchauungen ſtrömte zu. Von allen antiken Schriftſtellern hatte einer doch einmal am Verlockendſten geſchrieben: Plato. Er hatte Alles umfaßt, für Alles Gleichniſſe gefunden. Er hatte für ein vornehmes, auf ausgebildeter Arbeit der Phantaſie geiſtig beruhendes Publicum geſchrieben. In Florenz war man ſo fein wie in Athen vor Zeiten. Plato's Gedankenreihen vermochten die Seele des Menſchen auszufüllen wie nichts Anderes. Plötzlich jetzt war er nun wieder lebendig und begann den alten Reiz auf die Gemüther auszuüben. Und um ſo unbefangener durfte die Geiſtlichkeit ſelber ſich ihm hingeben, als er von uralter Zeit her neben Ariſtoteles faſt den Rang eines Kirchenvaters inne gehabt hatte. Seine Werke enthielten Vorausſagungen der Ankunft Chriſti und ſeine Gedanken lagen überall in den Schriften der Kirche verſtreut. Plato's Phantaſien ergriffen Diejenigen, die im Laufe des Quattrocento in Italien an den höchſten Stellen ſtanden. In Florenz bildete ſich unter Marſilio Ficino die Platoniſche Akademie der Mediceer; in Rom ſaßen die gelehrten Griechen und griechiſchen Italiener an den Tiſchen der Päpſte, die aus dem Exil von Avignon endlich zurück, einer nach dem andern den gleichen Traum des Ehrgeizes träumten: Rom und Italien aus dem langen Schlafe herauszurütteln und die Zeiten der antiken Größe wieder wachzurufen.

ſchränken dieſe ſich ebenſowenig wie Dante auf die griechiſchen Philoſophen. Wollten wir Liſten anlegen, ſo würden ſich gewiſſe Hauptperſonen jedesmal, was die Nebenperſonen anlangt, ſehr verſchiedene Namen ergeben. Petrarcha, der ſich gegen die Scholaſtik auflehnte, obgleich er noch ganz in ihr drin ſtand, beſchreibt ein Gemälde, welches, mit derſelben Abſicht etwa, die bei der Schule von Athen zu Grunde lag, eine Darſtellung der Philoſophie geben ſollte. Auch auf ihm erblicken wir Ariſtoteles allein als Hauptperſon, ſeine Umgebung in noch bunterer Reihe zuſammengeſtellt als bei Dante. Erſt im 15. Jahrhundert iſt Plato neben Ariſtoteles dann abermals auch für die Scholaſtik ebenbürtig wieder emporgebracht worden.

Wir kommen in dieſem Jahrhundert zu den Zeiten jetzt, in denen der Sturz auch der Scholaſtik vorbereitet wurde.

Das Beſtimmende für die Arbeiten des Auguſtinus hatte darin gelegen, daß er eine außerhalb der Kirche ſtehende Philoſophie bekämpfte, deren Anhängern die Werke der heidniſchen Philoſophen aus den Händen zu reißen waren. Dieſe Bücher exiſtirten, ſie wurden ſtudirt. Die Latinität Cicero's war eine reelle Macht. In den Jahrhunderten der Scholaſtik dagegen empfing die große ſtudirende Maſſe aus der geſammten antiken Literatur faſt Nichts auf directem Wege. Nur den wenigen bedeutenden Geiſtern an der Spitze waren die in ganz beſchränkter Anzahl noch vorhandenen Handſchriften zugänglich: die Maſſe der Lernenden ſah oder vielmehr hörte nur, was jene Wenigen in ihren Schriften, oder zumeiſt mündlich daraus mittheilten. Dieſe Armuth an eigentlichem Material für das Studium machte die ungeheure Wirkung möglich, die für einige Jahrhunderte erzielt wurde. Sie mußte immer ſchwächer werden in dem Maße, als die directe Kenntniß der alten Autoren ſich wieder verbreitete. Langſam vermehrte ſich der Beſtand an Abſchriften und zugleich traten die Anfänge deſſen ein, was wir heute Kritik nennen. Während die Scholaſtik mit lateiniſchen Ueberſetzungen der

Griechen operirt hatte, begann im fünfzehnten Jahrhundert die griechiſche Sprache um ihrer ſelbſt willen wieder ſtudirt zu werden. Die volle Erlöſung aus dieſen Zuſtänden aber bewirkte erſt die Buchdruckerkunſt. Sie gab der Scholaſtik einen gewaltigen Stoß. Bei dem plötzlichen Reichthum an gelehrten Hilfsmitteln, welche Jedermann zugänglich wurden, begann ein unabhängiges, weltliches, lernendes wie lehrendes Publicum ſich zu bilden, und es traten in dem ſich immer feiner civiliſirenden Italien Zuſtände wieder ein, wie die, gegen welche Auguſtinus einſt gekämpft hatte. Die antiken Sprachen wurden mit dem alten verführeriſchen Klange beinahe wieder lebendig. Eine Fülle ungeahnter Kenntniſſe und Anſchauungen ſtrömte zu. Von allen antiken Schriftſtellern hatte einer doch einmal am Verlockendſten geſchrieben: Plato. Er hatte Alles umfaßt, für Alles Gleichniſſe gefunden. Er hatte für ein vornehmes, auf ausgebildeter Arbeit der Phantaſie geiſtig beruhendes Publicum geſchrieben. In Florenz war man ſo fein wie in Athen vor Zeiten. Plato's Gedankenreihen vermochten die Seele des Menſchen auszufüllen wie nichts Anderes. Plötzlich jetzt war er nun wieder lebendig und begann den alten Reiz auf die Gemüther auszuüben. Und um ſo unbefangener durfte die Geiſtlichkeit ſelber ſich ihm hingeben, als er von uralter Zeit her neben Ariſtoteles faſt den Rang eines Kirchenvaters inne gehabt hatte. Seine Werke enthielten Vorausſagungen der Ankunft Chriſti und ſeine Gedanken lagen überall in den Schriften der Kirche verſtreut. Plato's Phantaſien ergriffen Diejenigen, die im Laufe des Quattrocento in Italien an den höchſten Stellen ſtanden. In Florenz bildete ſich unter Marſilio Ficino die Platoniſche Akademie der Mediceer; in Rom ſaßen die gelehrten Griechen und griechiſchen Italiener an den Tiſchen der Päpſte, die aus dem Exil von Avignon endlich zurück, einer nach dem andern den gleichen Traum des Ehrgeizes träumten: Rom und Italien aus dem langen Schlafe herauszurütteln und die Zeiten der antiken Größe wieder wachzurufen.

Die bildenden Künſte begannen ſich zu regen und die Werke der alten Meiſter wieder ausgegraben zu werden. Das auf antike Schönheit und antike Wiſſenſchaft gerichtete Genußleben brach ein, das wir zumeiſt mit dem Namen „Renaiſſance" begreifen. Das ein Jahrhundert gedauert und die Zerſetzung des katholiſchen Kirchenkörpers bewirkt hat, deren Folge der Verluſt der germaniſchen Chriſtenheit für die allumfaſſende katholiſche Kirche und in der ſpäteren Zeit dann der furchtbare Wiederherſtellungsverſuch des romaniſchen Katholicismus ſelbſt waren, welcher Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts begann und heute noch in voller Operation begriffen iſt.

Indeſſen überſchätzen wir auch die Wirkung dieſer Wiederaufnahme der Platoniſchen Philoſophie nicht. Weder Marſilio Ficino noch Plato ſind in den Wirkungen, die ihnen jetzt eröffnet wurden, Auguſtinus oder Dante zu vergleichen. Allerdings ſind Marſilio's Schriften öfter gedruckt worden, in Italien wie in Deutſchland, aber was will das ſagen gegen die Ausgaben jener Beiden, die durch die Jahrhunderte gehen? Marſilio iſt keine problematiſche Perſönlichkeit geweſen. Die Urtheile über ihn kommen alle auf das Gleiche heraus. Herr von Reumont, der mit Vorſicht im Sinne der katholiſchen Kirche ſchreibt, beſpricht ihn zweimal eingehend, in ſeiner Geſchichte der Stadt Rom und im Leben des Lorenzo dei Medici.*) Er hebt hervor, wie Marſilio neben ſeiner Verehrung für Plato nie vergeſſen habe, daß er Chriſt und obendrein Geiſtlicher geweſen ſei. Schnaaſe ſtellt im letzten Capitel ſeiner unvollendeten Kunſtgeſchichte Marſilio und die Platoniſche Anregung in gleichen Zügen dar, und Erdmann betont in ſeiner Geſchichte der Philoſophie das chriſtliche Element in Marſilio am Schärfſten.**) Ich finde,

*) Geſch. der Stadt Rom, III$_a$, S. 340. 458. Lorenzo dei Medici, II, S. 27. ff.

**) Erdmann, Grundriß der Geſch. d. Philoſophie. 3. Aufl. I, S. 505. In Frankreich ſcheint man Marſilio's Chriſtenthum nur für eine Maske zu halten. Sciences et Lettres au Moyen-Age &c. par Paul Lacroix. 2. Aufl. S. 79.

daß Reumont, Schnaase und Erdmann sich noch viel zu mäßig ausgesprochen haben: überall trat mir bei Marsilio das Bestreben, Platonismus und Christenthum zu versöhnen, nirgends der auch nur durchleuchtende Schimmer eines versteckten Griechenthums, neben dem die christliche Lehre etwa als ein überwundener Standpunkt erschiene, entgegen. Die in Rom dann sich aufthuenden Platoniker mögen, wie ihnen vorgeworfen wurde, anders gedacht haben, zugegeben haben auch sie ihre heidnische Gesinnung niemals und die inquisitorischen Processe gegen sie haben Nichts ans Licht gebracht.

Marsilio bietet sich als seltsames Gegenstück zu Augustinus dar. Auch Marsilio stehen die Neuplatoniker fast näher als Plato selber, so daß, wenn ein Anhänger des Marsilio die Männer ausgesucht hätte, welche in der Schule von Athen besonders hervortreten sollen, Porphyrius und den andern Neuplatonikern hervorragende Plätze zugewiesen worden wären. Augustinus und Marsilio gehen in ihrer Tendenz trotzdem weit auseinander. Während jener Plato und die Seinen nur deshalb so zart anfaßt und eingehend behandelt, um sie desto gründlicher abzuweisen, wollte Marsilio im Gegentheil zur Lectüre Plato's wieder hinlenken, aus der er eine Erfrischung des Christenthums erhoffte. Mit Ueberraschung sah man denn auch in Italien nun, wie das, was die Scholastik auf steilen Leitern mühsam ersteigen ließ, an der Hand Plato's auf sanften Wegen mit entzückenden Aussichten nach allen Seiten zu erreichen sei. In seinen Commentaren zu Plato kehrt Marsilio mit Entschiedenheit, so oft es die Gelegenheit erlaubt, zu der christlichen Lehre zurück. Außerdem läuft neben seiner gelehrten Beschäftigung mit den Griechen die mit den Lehren und Lehrern der Kirche in voller Breite nebenher. Jetzt endlich gelangen wir zu Paulus. In ganz besonderem Maße liegt Marsilio Paulus am Herzen. Nicht nur, daß die Briefe des Paulus von ihm commentirt worden sind, läßt er in seinen Commentaren zu Plato Paulus möglichst zu Worte kommen.

Paulus, als der vornehmste Repräsentant der Kirche, muß die christliche Lehre am Vollsten auf die Schultern nehmen. Wenn in den Auszügen aus Plato's Republik, auf welche Scherer als die Quelle der Schule von Athen hinweist, Paulus keine Rolle spielt, so liegt der Grund darin, daß es sich in dieser Arbeit nur um einen Auszug aus einer Platonischen Schrift, nicht aber um Uebersetzung und Commentar handelt.

Möge Papst Giulio II. denn, wie man heute will, die Schule von Athen nach Maßgabe dessen bei Raphael bestellt haben, was Marsilio's Schriften enthalten. Sehen wir, was hätte entstehen können.

Veranlassung, auf Marsilio zu fußen, hätte schon in der Stellung gelegen, welches Sixtus IV., Giulio's II. Oheim, unter dessen Schutze dieser als Cardinal seine Jugend in Rom verlebte, zu den römischen Platonikern genommen hatte. Nachdem sie unter mehreren Päpsten glänzende Tage gehabt, war unter Pius II. Mißtrauen entstanden, das sich bis zu offener Verfolgung steigerte. Sixtus setzte die Verehrer Plato's in ihre alten Rechte wieder ein, wie das Alles bei Voigt, Gregorovius und Reumont nachzulesen ist. Keine Conjectur würde erlaubter scheinen, als die, daß Giulio in seiner Jugend die Schriften des Marsilio mit Begeisterung in sich aufgenommen.*)

Hätte Marsilio selbst noch die Vorschrift für das Gemälde zu geben gehabt, so würde ihm Nichts so nahe gelegen haben, als Plato und Paulus in die Mitte zu stellen. Wer Marsilio's Schriften kennt, wird so urtheilen. Die Vereinigung dieser Beiden war seine Specialität. Paulus ist der christliche Philosoph für ihn, den er als solchen in die antike Gilde hineinzubringen sucht. Nicht als Besieger und Bekehrer Plato's und der Neuplatoniker würde Marsilio Paulus neben Plato gestellt,

*) Reumont, Gesch. d. St. Rom gibt (III$_a$. S. 165) eine günstige Darstellung seiner auf ernste Studien gerichteten Jugendzeit.

ſondern als zwei Leute, die übereinſtimmen und als Centrum der geſammten philoſophiſchen und theologiſchen Bewegung überhaupt ſie proclamirt haben. Marſilio nennt allerdings Plato und Ariſtoteles oft genug nebeneinander, da ſich bei dem Umfange ihrer Schriften öfter Gelegenheit dazu bot, und erkennt die Fürſten der Philoſophie in ihnen. Eine Compoſition, in der ſie das Centrum bildeten, würde gewiß ſeinen Anſchauungen nicht widerſprochen haben, ſollte aber Etwas gefunden werden, was ſo recht deren Spitze gebildet hätte, ſo müßte Paulus neben Plato ſtehen.

Scherer ſagt, Marſilio's Auszug aus den Büchern über die Republik ſtimme bis zu faſt lächerlicher Uebereinſtimmung mit der Schule von Athen, und findet dieſe in Etwas, das ihm allerdings auffallen mußte.

Die Compoſition der Schule von Athen beſteht, wie wir ſahen, aus mehreren Maſſen von Geſtalten: einmal die Gruppen zur Rechten und Linken im Vordergrunde, und ſodann die Fülle von Figuren auf dem höher liegenden Grunde, zu dem die Treppe hinanführt. Nun ſpricht Plato in der Republik bei Marſilio von den verſchiedenen Stufen der Erkenntniß und dem Auf- und Niederſteigen darauf. Scherer glaubt, die Treppe der Schule von Athen und die auf ihr ſich begegnenden Figuren eines aufſteigenden und eines abſteigenden Mannes verdankten dieſem Bilde ihre Entſtehung. Es ſcheint, als ob dies Zuſammentreffen der ſymboliſchen Treppe bei Marſilio und der Treppe auf dem Gemälde, Scherer's Hypotheſe beſonders viel Anhänger erworben habe.

Ueberraſchendes konnte das Bild des Auf- und Abſteigens Raphael's Phantaſie jedoch nicht bieten. Es iſt eines der geläufigſten in den Schriften der katholiſchen Kirche. Der Traum Jacob's, der die Engel auf der Leiter auf- und abſchweben ſah, wurde ſymboliſch aufgefaßt. Ebenſo die zum Throne Salomonis ſich erhebende Stufenfolge. Durch Dante war das Bild vollends populär geworden. In den Gefilden, in denen das Purgatorium

ſtattfindet, läßt er den „Berg“ ſich erheben, zu deſſen letzten Gipfel „die Treppe“ aufführt. Es hätte gewiß nicht Plato's oder Marſilio's bedurft, um einem Künſtler in den Zeiten Raphael's die Treppe als ſymboliſch zu verwendendes Motiv nahe zu bringen. In den Bereich der bildenden Kunſt war ſie längſt vor Raphael aber und zwar aus ganz äußerlichen Motiven eingeführt worden. Man benutzte ſie, um einen doppelten Grund für die Compoſition und dadurch mehr Raum für die anzubringenden Geſtalten zu gewinnen. Schon Ghiberti bei der Darſtellung der Vermählung der Jungfrau auf der älteren Thür von San Giovanni wendet dies Hilfsmittel an: die Trauung findet auf einem erhöhten Mittelgrunde ſtatt, zu dem eine Treppe aufführt, an deren Fuße, im Vordergrunde, abermals Figuren Platz finden. In die Malerei drang dieſe Methode, Raum für die doppelte Geſtaltenmaſſe zu gewinnen, erſt ſpäter ein. Noch Perugino zog es vor, lieber eine künſtliche Vogelperſpective zu arrangiren, in Folge deren die hinteren Figuren ſich über die Köpfe der vorderen erhoben. Zu Raphael's Zeiten aber war die Treppe allgemein. Ghirlandajo wendet ſie oft an, Andrea del Sarto am Eleganteſten. Es iſt nicht erſichtlich, daß mit ihr irgendwo ein ſymboliſcher Nebenſinn habe zum Ausdruck gebracht werden ſollen.

Beſteht Scherer trotzdem darauf, die Treppe der Schule von Athen verdanke ihre Entſtehung jenem Bilde in Marſilio's Platoübertragung, ſo läßt ſich allerdings der Beweis nicht führen, daß dem nicht ſo ſei. Seine Anwendung hier könnte in der That ja für das eine Gemälde in Raphael's Phantaſie den entſprechenden Erfolg gehabt haben. Jedenfalls aber wäre dieſe Anregung zugleich doch die einzige geweſen, welche Raphael der Republik Plato's in Marſilio's Auszuge zu verdanken gehabt hätte. Nur ganz allgemeine Anſchauungen treten uns übrigens entgegen, bei denen man ſich an Gruppen und Geſtalten der Schule von Athen erinnert, mehr aber auch nicht. In welchem Maße derartigen Schilderungen die Fähigkeit innewohne, in

Raphael's Gemälde hinein demonſtrirt zu werden, hat die betreffende Literatur kürzlich wieder gezeigt. Auch von Hettner in Dresden ſind über die Schule von Athen Unterſuchungen angeſtellt worden.*) Den Timäos ſollte, Vaſari zufolge, der Plato des Gemäldes ja in der Hand halten: ſehr natürlich alſo, nachzuſehen, was Marſilio in ſeinem Commentare zum Timäos ſage. Hettner entdeckt, daß Marſilio den Inhalt der Compoſition hier vollſtändig mittheile und führt die Stellen an, welche Raphael bei Einzelnheiten vor Augen gehabt. Niemand kann Hettner verwehren, die Ueberzeugung zu hegen, er ſei hier zu wahren Quellen vorgedrungen, aber noch neuere Forſchungen führen uns noch weiter. Profeſſor Springer, der für Dohme's „Kunſt und Künſtler" kürzlich die, einen ganzen Band dieſer Publication einnehmende Biographie Raphael's und Michelangelo's geliefert hat, will weder von Scherer's Republik, noch von Hettner's Timäos hören, ſondern weiſt theils aus den Briefen des Marſilio, theils in verſchiedenen anderen Commentaren Stellen nach, welche genau dasjenige enthalten, was man braucht, die Treppe mit eingeſchloſſen.

In der That, wäre die Preisaufgabe geſtellt, die Compoſition des Gemäldes mit allgemeinen, die Lehren oder die Geſchichte der Philoſophie betreffenden Anſchauungen in Verbindung zu bringen, ſo würden Marſilio's Schriften noch zu einer Fülle weiterer Entdeckungen dieſer Art Gelegenheit bieten. Marſilio ſchrieb ſeine Commentare zu verſchiedenen Zeiten, arbeitete meiſt aber mit dem gleichen gelehrten Apparat auf dieſelben Ziele hin: daher die Uebereinſtimmung ſo vieler Stellen bei ihm. Durchſuchen wir z. B. ſeine Auszüge aus Plato's Büchern über die Geſetze. Da finden wir, wie Plato die von ihm conſtruirte „Stadt" zuletzt auf einen Tempel reducirt, deſſen Architekt Gott ſei und in deſſen Hallen die Philoſophen und die Edelſten des

*) Hettner, Italiäniſche Studien.

Volkes eine ruhige, unwandelbare Reſidenz haben. Hier wohnen und philoſophiren ſie. Das wäre der Tempel der Schule von Athen und die Verſammlung darin. Die Philoſophen, finden wir da weiter, theilen ſich in Scharen, greges. Auch dieſe zeigte das Gemälde. Der öffentliche Unterricht, der da gegeben wird, zerfällt in den primären des Volkes und der Kinder (die Gruppe im Vordergrunde unten links), und den der Jünglinge in der Mathematik (die Gruppe im Vordergrunde unten rechts). Auch hier die Lehre von den „Stufen der Erkenntniß" und das „Herauf- und Herabſteigen".*) Und weiter werden die Statuen der Dämonen an den Wänden genannt, die das Gemälde zeigt, ſowie Apollo's und Minerva's Bilder, ja ſogar, David über Plato fände ſich, als Erklärung des David in der Kuppel über Plato's Geſtalt. Neben Ariſtoteles' Anſichten aber wird, zum Vergleiche mit denen des Plato, Paulus' Philoſophie auch hier ſtets angezogen, auch das Diapaſon des Pythagoras beſprochen, das ſich noch an anderen Stellen bei Marſilio erwähnt findet.

Beſonders für den ſchreibenden Alten im Vordergrunde links, den man auf die in modernen Zeiten mit Zeichen und Inſchrift verſehene Tafel hin zu Pythagoras machen will, böten Marſilio's Schriften ganz andere Deutungen. Ich will, des Beiſpiels halber, eine noch anführen und näher beſprechen, welche auch Springer aufgefallen iſt.**)

Stellen wir uns die Gruppe noch einmal recht anſchaulich vor. Der ſchreibende Alte, über ſein Buch gebeugt, das auf dem einen aufgeſtemmten Knie ſteht, ſitzt im Profil nach rechts hin gewandt. Weiter nach rechts kommt hinter ſeinem Knie der Knabe halb hervor, der, knieend, mit ausgeſtrecktem Arme eben die Tafel gefaßt hält, welche vor dem Alten auf dem Boden ſteht. Dicht daneben, abermals nach rechts hin, die ſtehende hohe Ge-

*) Tomus secundus Marsilii Ficini, Philosophi — Operum —. Basiliae (1561) von S. 1488 ab.

**) Dohme, II, 184.

ſtalt des Mannes, der, das Buch in der Hand auf das aufgeſtemmte Bein ſtützend, voller Aufmerkſamkeit dem Alten zugewandt iſt. Nach links dagegen, dicht neben dem Alten auf dem Boden gehockt, gleichfalls ſchreibend, ein anderer alter Mann, ihm auf die Finger ſehend und ſelbſt ſchreibend.*) Er copirt. Hinter der Hauptfigur aber ein Mann mit einem Turban, aufmerkſam ihm über die Schulter ins Buch ſchauend. Noch weiter hinten, links, eine Frau und ein Knabe, und noch weiter ein Greis mit einem Kinde auf dem Arme und ein Buch vor ſich. Alles ſchreibt oder lieſt, geiſtige Vertiefung in Bücher iſt die Signatur der Gruppe.

Leſen wir nun, wie Marſilio**) den Neuplatoniker Plotin darſtellt. Plotin, ſagt er, habe geſchrieben, als ſchreibe er aus einem vor ihm aufgeſtellten Buche ab (ex libro ante oculos posito). Scheint Raphael das nicht recht ſichtbar haben darſtellen wollen? Weiter: die Theologen pflegten die göttlichen Geheimniſſe hinter mathematiſchen Zahlen und Figuren zu verſtecken, dieſe Geheimniſſe habe Plotin enthüllt: genau das, was Vaſari zur Erklärung der Gruppe bemerkt. Ferner: Frauen hätten Plotin gehört, Kinder ſeien ihm übergeben worden, deren Vormund er geworden ſei. Auch das hätten wir vor Augen. Dieſe Deutung ließe Nichts zu wünſchen übrig. Wollten wir in der That annehmen, auf Marſilio's Angaben hin ſei das Gemälde componirt worden, ſo ergäben ſich dieſe Bezüge als die natürlichſten. Paulus neben Plato wäre wohl kaum zu umgehen. Niemand aber wird behaupten wollen, es habe auf Marſilio's Schriften hin eine Zuſammenſtellung nur der älteren griechiſchen Philoſophen ohne die ſpäten Römer und Neuplatoniker gegeben werden können.

Marſilio Ficino, wenn er ſo die chriſtlichen Ideen ſtets mit

*) Trendelenburg behauptet wunderlicher Weiſe, dieſe Geſtalt trage jüdiſche Geſichtszüge.

**) M. F. II, S. 1541.

dem Platoniſchen zu vermiſchen ſucht, ſteht aber auch nicht als beſonders geartete Individualität außerhalb der Parteien, ſondern der Cultus der antiken Welt, von dem wir das Quattrocento erfüllt ſehen, vertrug ſich aufs Beſte mit kirchlicher Frömmigkeit. Derſelbe Cosmo dei Medici, der die Platoniſche Akademie gegründet hatte, zog ſich alle Jahre auf eine beſtimmte Anzahl Wochen ins Kloſter von San Marco zurück, wo er eine Zelle bewohnte und in ſtrengen Uebungen ſeine Seele von weltlichen Gedanken reinigte. Die Platoniſchen Ideen verdrängten Nichts was der Kirche angehörte in den Geiſtern, ſondern vermehrten nur den geiſtigen Beſitz der Kirche. Die unter Pius II. in Rom eintretende Verfolgung der Platoniker hatte ein Ende ſobald Sixtus IV. zur Regierung kam. Wenn irgend ein Papſt „heidniſch" war, ſo iſt es Sixtus geweſen. In Kunſt und Literatur ſchwelgte er im Genuſſe deſſen, was die antike Welt darbot. In demſelben Maße aber hatte er die chriſtliche und kirchliche Literatur im Auge. An keinem Papſte ſehen wir beſſer, wie ſehr die Vermiſchung antik heidniſcher und kirchlicher Philoſophie und Theologie, die wir bei Marſilio finden, das allgemeine Kennzeichen der Zeit war.

Warum denn aber, wenn die Dinge ſich ſo verhalten, durchaus darauf beſtehen, nur aus Marſilio Ficino's Platoniſchen Schriften oder gar nur von einem Anhänger Marſilio's habe die Vorſchrift ausgehen können, welche Raphael für die Schule von Athen empfing? Sind nicht vielleicht Autoren vorhanden, deren Werke viel näher lagen?

Auf der Disputa erblicken wir Sixtus IV., vorn rechts, in ausgezeichneter Stellung. Ein Vergleich des Profiles auf dem Fresko mit den Medaillen, die von ihm erhalten ſind, zeigt, wer die ſo abſichtlich hervorgehobene Papſtgeſtalt ſei.*) Giulio ließ ihm, als dem Begründer ſeiner Macht, dieſe Ehrenſtellung an-

*) L. R. I, S. 354.

weiſen. Neben Sixtus aber, nur ein wenig hinter ihm und ebenfalls in hervorragender Stellung erblicken wir in dem mit dem Haupte auf ſein Buch geſenkten Cardinal denjenigen, den Sixtus ſelber erſt unter die Heiligen hatte erheben laſſen, Thomas von Aquino's großen Collegen, Bonaventura. Thomas war der Doctor angelicus, Bonaventura der Doctor ſeraphicus. Bonaventura war Sixtus' Lieblingsautor. Beide, der Heilige und der Papſt, waren Franciskaner. Daher auch wohl Bonaventura's bevorzugte Stellung auf dem Gemälde, während der berühmtere Thomas von Aquino, der zu den Dominikanern gehörte, mehr in den Hintergrund kam. Von Bonaventura's Schriften ließ Sixtus eine große, ſchöne Ausgabe machen. Eine der berühmteſten darunter handelte über die Hierarchie des Himmels, gerade das, was die Disputa darſtellte.

Warum, wenn Giulio, welcher auch Franciskaner war, in ſo erkennbarer Weiſe Bonaventura, als geiſtigen Autor der Disputa, auf ihr anbringen ließ, hätte er auf der Schule von Athen Marſilio Ficino fortgelaſſen? Und weiter: wenn man Bonaventura's Schriften für die Disputa benutzte, warum nicht denſelben Bonaventura auch für die Darſtellung der „Philoſophie" maßgebend machen, für deren Inhalt ſeine Schriften doch ebenfalls das ausgibigſte Material enthalten? Die Scholaſtik des dreizehnten Jahrhunderts, deren wiſſenſchaftlicher Mitbegründer er war, erkannte die Philoſophie neben der Theologie an. Auch die Treppe fänden wir bei Bonaventura. In der Vorrede zum Breviloquium (Par. Ausg. v. 1856, VII) heißt es: „Die Philoſophie ſtellt Beobachtungen über die Natur oder die menſchliche Seele an und urtheilt auf Grund angeborener oder erworbener Kenntniß; die Theologie, das aus dem Glauben und aus der Offenbarung fließende Wiſſen, hat nur die Gnade, die Weisheit Gottes und ſeine ewige Klarheit im Auge. Die Theologie, inſoweit ſie ſich auf philoſophiſche Erkenntniß ſtützt, entnimmt den natürlichen Erſcheinungen gerade ſo viel, als ſie bedarf,

um ein Spiegelbild der göttlichen Dinge daraus herzuſtellen, ſie errichtet mittelſt ihrer eine Treppe, die, auf der Erde aufſtehend, mit ihrer Spitze den Himmel anrührt und alles das durch Jeſus Chriſtus, der als ein Fürſt des Himmels in der Mitte der Dreieinigkeit ſeinen Thron hat." Hier wäre ja der Inhalt für Disputa ſowohl als Schule von Athen gegeben. Auf der einen Seite die Hierarchie des Himmels mit Chriſtus in der Mitte, auf der andern die Philoſophie, die gleichſam eine Treppe aufbaut, quae quasi scalam erigit. Mehr brauchten wir gar nicht, fänden aber noch mehr, denn auch den Tempel der Schule von Athen liefert Bonaventura. In der Erklärung zu Pſalm 118 (IX, 456) heißt es von den Philoſophen, daß ſie das Haus Gottes, d. h. die Seele der Menſchen aufbauten, während ſchon früher (IX, 1) das Bild gebraucht worden iſt, die Weisheit erbaue ſich ein Haus, das auf ſieben Säulen ruhe, ꝛc. (Jac. III, 17). Warum ſollte Haus und Treppe und Säulenbau nicht ebenſogut im Sinne dieſer ſcholaſtiſchen Symbolik, als in dem der Platoniſchen, auf die Wand gemalt worden ſein? Bonaventura citirt Plato, Porphyrius, Ariſtoteles, Seneca, Dionyſius, Cicero, Boëthius ꝛc. nebeneinander. Ariſtoteles und allenfalls Plato neben dieſem könnten die Mitte der nach ſeinen Angaben componirten Schule von Athen eingenommen haben; die Nebenfiguren des Gemäldes freilich nur auf die griechiſchen älteren Philoſophen zu deuten, wäre auch bei ihm ebenſo unmöglich als bei Marſilio. Wollten wir hier nun, wo die Zeiten Raphael's beinahe erreicht ſind, abbrechen und den entſcheidenden Schluß ziehen, ſo möchte es ſcheinen, als ſei nur noch darüber zu reden, ob nicht Bonaventura als Quelle der Schule von Athen Marſilio zu ſubſtituiren ſei. So zu fragen, aber wäre doch noch zu frühe. Allerdings, bis zu den Zeiten Raphael's ſind wir gelangt, aber auch nur „beinahe". Nicht um Sixtus IV. handelt es ſich, ſondern um Giulio II. und um das erſte Jahrzehnt des Zeitalters der Reformation, in welchem Raphael malte. Dinge ſind noch in

Betracht zu ziehen, von denen weder Marſilio's noch Bonaventura's Schriften ſprechen und für die Entwickelung der Kirche bis dahin keinen Maßſtab darbietet.

Ehe wir zu dieſen Entwickelungen jedoch übergehen, muß nun das Gemälde ſelber in anderer Weiſe als bisher in Betracht gezogen werden. Immer haben wir es ſo, wie es fertig auf der Wand ſteht oder der Mailänder Carton es erſcheinen läßt, für das genommen, was von Anfang an Raphael zu malen aufgetragen worden ſei. Wir werden ſehen, daß ſo nicht geſchloſſen werden dürfe. Es muß erörtert werden, wie das, was die Schule von Athen heute darbiete, ſich zu dem verhalte, was der Papſt Anfangs vielleicht von Raphael verlangte. Die Gemälde der Camera della Segnatura erſcheinen in ihrer letzten Vollendung weſentlich anders als in der erſten Anlage. Und in demſelben Maße, in welchem durchgreifende Umgeſtaltungen der Compoſitionen eingetreten ſind, ſcheinen bewußte Aenderungen ihres geiſtigen Inhaltes zu gleicher Zeit erfolgt zu ſein.

3.

Für die Gemälde der Camera della Segnatura liegen viele Handzeichnungen vor, aus denen wir das Wachsthum der Compoſitionen herauserkennen. Am Ausführlichſten wäre über die Entſtehung der Disputa Auskunft zu geben.

Die Disputa, wie ſie auf der Wand und auf Stichen ſich darbietet, zeigt in der Mitte einen ſanft ſich erhebenden Grund, zu dem kaum ſichtbare, gelinde, breite Stufen aufführen. Die Treppe der Schule von Athen trennt Vorder- und Mittelgrund querdurch; auf der Disputa findet nur ein Anſchwellen des Bodens ſtatt. Genau das Centrum der Erhöhung nimmt der Altar mit der Hoſtie darauf ein. Dicht darüber ſchon fliegen die vier Engel mit den Evangelien, nebeneinander alle vier, die geöffneten Bücher über ſich haltend, nach allen Seiten aus und

dicht über ihnen wieder breitet sich die tiefgesenkte, mächtige Wolkenwand aus, die, das Gemälde breit durchschneidend, das Fußgestell des sich darüber aufthuenden Himmelsgewölbes bildet. Sich senkend auf die Versammlung unter ihr, scheint dies schwere Gewölk eben auseinander zu brechen und den von allen Seiten emporbringenden Augen den Einblick in die überirdischen Geheimnisse zu eröffnen. So auch erklärt die Unterschrift auf Ghisi's Stich der Disputa das Gemälde: „Die Vornehmsten der Kirche, staunend und anbetend."*)

Von alledem finden wir auf der ersten Skizze Nichts. Weder das erhöhte Plateau, noch den Altar mit den Steinbänken um ihn, auf denen die Kirchenväter sitzen, noch die Uebrigen im großen Ringe umher. Weder Papst Sixtus, Bonaventura, Thomas von Aquino, Dante und Andere zeigen sich auf der ersten Skizze, noch ist die aneinandergedrängte Reihe der Himmelsbewohner oben sichtbar, denen bereits die Wolkenbank zum Fußschemel dient. Wüßten wir nicht, daß die Pariser und Londoner Zeichnungen die Disputa in ihrer früheſten Gestalt wirklich enthalten, so würden wir kaum auf den Gedanken kommen, daß diese in ihnen zu suchen sei.

Die als ein auf der Durchschnittslinie aufstehender Halbkreis sich bietende Wandfläche der Camera della Segnatura, welche mit dem Gemälde zu bedecken war, ist groß, ein Umstand, der vom Künstler entweder als Vortheil zu benutzen war oder als Nachtheil überwunden werden mußte. Wie wir das Gemälde heute sehen, hat Raphael aus der eigenthümlichen Form wie aus der Größe der Wand bedeutende Vortheile gezogen. Zwei Massen

*) Seltsamer Weise behaupten einige moderne Erklärer des Gemäldes, daß die unten befindlichen Gestalten nichts von dem bemerken, was über ihnen vorgeht. Roscoe, Leben Lorenzo's dei Medici, III, S. 405. L. R. I, S. 349. Es gehörte bei den Darstellungen der Disputa dazu, daß der Himmel offen war. Vasari erzählt (12, S. 16) von einer Disputa dei filosofi sopra la trinità, welche als lebendes Bild in Florenz dargestellt wurde. Da heißt es: fecero mostrare da Sant' Andrea un cielo aperto con tutti i cori degli angeli.

von Geſtalten drängen ſich von beiden Seiten ſanft der Mitte zu und ſtehen um den Altar am Zahlreichſten. Die ganze Breite des Gemäldes iſt dadurch mit einer dichten, aber auf das klarſte gegliederten Geſellſchaft erfüllt, die man mit einem Blicke überfaßt und die ſich wiederum in eine Anzahl einzelner Gruppen auflöſt, welche, man mag ſie untereinander verbinden wie man will, ſich zu größeren und noch größeren Maſſen aneinanderſchließen. Man vergleiche damit die unordentlichen, undurchſichtigen Compoſitionen der früheren Florentiner. Dieſe lichte Anordnung der Maſſen iſt Raphael's Eigenthum.

Bei dem erſten Entwurf aber fehlte ihm dieſe Herrſchaft über die Fläche noch. Die Compoſition macht hier den Eindruck des Aermlichen. Raphael ſucht die Wand ſchmäler zu machen. Er füllt rechts und links die Ecken mit einer nach der Mitte zu weit vorſpringenden Architektur aus, ſo daß die Breite des mit Figuren zu bedeckenden Raumes um ein Erkleckliches kleiner wird: graziös gekoppelte Säulen, auf deren Krönung kleine Amoren ein Wappenſchild anhängen, in der Art, wie wir an den Ecken der Cancelleria das Wappen der Rovere mit fliegenden Bändern angebracht finden. Dieſe mehr als ein Drittel der geſammten Grundfläche abſchneidenden Säulen hüben und drüben verbindet er ſodann mit einer das Gemälde durchziehenden niedrigen Baluſtrade, und auf dem ſo umſchloſſenen idealen Raume finden wir eine Anzahl Figuren, theils ſtehend, theils ſitzend, welche die verſammelten Gelehrten der Kirche repräſentiren: neunzehn im Ganzen, während das fertige Fresko das Doppelte an Geſtalten unten enthält.

Der Altar fehlt. Als Hauptperſonen machen ſich vier, in der Mitte auf einzelnen Seſſeln ohne Lehne einander gegenüberſitzende Geſtalten mit Büchern im Schoße bemerklich, in die ſie ſchreiben oder in denen ſie leſen, während die übrige Verſammlung mit einer auf das ausdrucksvollſte angedeuteten Neugier ſich herandrängt, um an dem Inhalte dieſer Lectüre Theil zu nehmen,

genau in der Art, wie auf der Schule von Athen der ſchreibende Alte, im Vordergrunde links, von einer theilnehmenden Geſellſchaft umgeben iſt.

Eben ſo einfach iſt der Himmel darüber behandelt. Gleichſam nur um die Fläche auszufüllen und ohne eine Spur des prachtvollen perſpectiviſchen Aufbaues, welchen das fertige Gemälde zeigt, hat Raphael eine Anzahl vereinzelt in der Luft ſchwimmender, ſymmetriſch ſich entſprechender Gewölke vertheilt, auf deren mittelſten wir Gottvater und Chriſtus, Maria und Johannes thronen ſehen, während auf den anderen verſchiedene Heilige, zu zweien oder zu dreien, ihren Sitz haben. Dieſe Gruppen ſehen wir weder in Zuſammenhang unter ſich, noch irgendwie verbunden mit den Geſtalten unten, ſie haben ein kahles, ja dürftiges Anſehen. Uebrigens laſſen die Zeichnungen, welche dieſen erſten Zuſtand repräſentiren, erkennen, daß bereits an ihre maleriſche Ausführung gedacht worden ſei. Ohne Zweifel hatte die Compoſition, ſo wie wir ſie auf dieſen älteſten Blättern finden, dem Auftrage entſprochen, welchen Raphael vom Papſte empfing, und wir ſind in der Lage, aus dieſer urſprünglichen einfachſten Redaction den maßgebenden Gedanken herauszuleſen. Suchen wir ihn zu formuliren.

Unter den vier daſitzenden Hauptfiguren der unteren Compoſition iſt eine offenbar abſichtlich in die vortheilhafteſte Poſition gebracht. Sie iſt dadurch noch beſonders hervorgehoben worden, daß ſie ſchreibt, während die drei anderen nur in die Bücher hineinſehen. Vaſari's Erklärung der Disputa beſagt, dargeſtellt ſeien die vier Doctoren der Kirche (Hieronymus, Gregorius, Auguſtinus, Ambroſius), *welche die Meſſe ſchreiben*. Nun gilt Gregorius — unter allen vieren außerdem der einzige, welcher Papſt war und als ſolcher von Raphael hier extra kenntlich gemacht, — als Autor der Meſſe und ihn haben wir in der ſchreibenden Hauptfigur zu erkennen. Unſere Vermuthung wird beſtätigt durch den Umſtand, daß dieſe Geſtalt beinahe die einzige

iſt, welche wir auf dem fertigen Fresko wiederfinden — freilich, indem das Schreiben fortfällt — wo der zu ihren Füßen liegende Band mit der alten, echten Aufſchrift „Moralium“ (Liber moralium) Gregor den Großen anzeigt. Die Vorſchrift des Papſtes müßte alſo etwa gelautet haben: „Man male die vier Doctoren der Kirche, welche die Meſſe ſchreiben, und den geöffneten Himmel darüber mit der Dreieinigkeit.“ Sollte von irgend Jemand Vaſari dies mitgetheilt worden ſein? Wie wäre er ſonſt dazu gekommen, den Inhalt des Fresko auf einen ſo einfachen Gedanken zu reduciren, den es, fertig wie es daſteht, gar nicht mehr repräſentirt? Denn vom Schreiben iſt, wie geſagt, da nicht mehr die Rede. Gregor blickt begeiſtert empor, während nur zu Füßen des Ambroſius drüben eine Geſtalt ſitzt, die man für einen Schreiber halten könnte. Auf der Diſputa, ſo wie wir ſie alle kennen, iſt nicht die literariſche Entſtehung der Meſſe dargeſtellt, ſondern gleichſam deren geiſtiger Inhalt, der entſcheidende Moment, die Berührung der irdiſchen und überirdiſchen Welt, das Sichaufthun des Himmels, in deſſen Mitte Gott in ſeiner Glorie thront und zu dem die unten über theologiſche Fragen diſputirende Verſammlung in plötzlichem Verſtummen emporblickt. So auch erklärt, wie wir ſahen, die Unterſchrift des Stiches von Ghiſi durchaus richtig die Diſputa. Vaſari und Ghiſi widerſprechen ſich alſo nicht, ſie ergänzen ſich. Um es zu wiederholen: Vaſari ſpricht aus, was die erſte Skizze enthält, während Ghiſi das fertige Gemälde vor Augen hatte.

Jeder, der die betreffenden Blätter kennt, wird mit mir darin übereinſtimmen, daß die Beobachtung des Wachsthums der Compoſition der Diſputa, von der erſten Skizze durch alle Zwiſchenſtadien bis zum vollendeten Gemälde, hohen Genuß gewähre. Zwei radicale Neugeſtaltungen der Compoſition laſſen ſich conſtatiren, ehe ſie die vollendete letzte Geſtalt erhielt. Die erſte beſtand darin, daß der Altar mit der Hoſtie in die Mitte eingeſchoben und daß der Himmel mit den Heiligen oben in engere

Verbindung mit den Figuren unten gebracht wurde. Bei der zweiten Umarbeitung erst wurde die Architektur dann zu beiden Seiten entfernt und der gewonnene Raum mit Figuren ausgefüllt, deren Hinzutreten ein abermaliges Neuarrangement aller anderen zur Folge hatte. Die perspectivische Vertiefung der Composition erfolgte jetzt, das Gewölk wurde so völlig niedergesenkt, wie wir es auf dem Fresko sehen und der Eindruck des plötzlichen Aufbrechens der Wolken dadurch erreicht. Die Einzelnheiten dieser Umgestaltungen sind anderen Ortes von mir nachgewiesen worden.*)

Nun sind von der größten Wichtigkeit zwei Bemerkungen, die wir an diese in zwei großen Anstößen sich vollziehende Umformung der Composition zu knüpfen haben. Erstens, daß sie ebensoviel große Fortschritte in Raphael's eigener künstlerischer Entwickelung documentirt, und zweitens, daß diese Stufenfolge von Umgestaltungen der Composition sich mit der gleichen Sicherheit beim Parnaß nachweisen läßt, dessen erster Entwurf uns in einem nach Raphael's Zeichnung gemachten Stich des Marc Anton ebenso sichtbar als der der Disputa erhalten blieb. Marc Anton hat ja nie nach den Gemälden, sondern immer nach den Skizzen Raphael's gestochen.

Man merkt auch hier wieder die anfängliche Verlegenheit, die Fläche zu bewältigen. Raphael sucht die Composition, die auf dem fertigen Fresko sich so herrlich vertieft, zuerst wiederum nur in die Breite auszudehnen und allerlei Nebenwerk zur Ausfüllung des Raumes zu verwenden. Der Gipfel des Parnaß (oder Helikon, die Vasari in seiner Erklärung beide zusammenwirft) tritt mit Felsen und dichtem Lorbeerwald massig hervor, die Luft ist mit fliegenden Amoren erfüllt, die Figuren dagegen stehen in kleinen Gruppen umher und es waltet kein rechter Zusammenhang zwischen ihnen, der Hintergrund ist fast leer. Die

*) L. R. I. Commentar zu Cap. XI u. XIII.

Aufgabe des Papſtes mag etwa gelautet haben: „Man male den Berg Parnaß mit Apollo und den Muſen, ſowie einigen Dichtern. Fliegende Amoren werfen Kränze auf ſie herab."

Und nun iſt es wieder ſeltſam, daß Vaſari's Beſchreibung des Fresko auch hier nicht dem entſpricht, was es in ſeiner Vollendung darſtellt, ſondern daß er die erſte Skizze vor Augen gehabt zu haben ſcheint. Auf dieſer erſcheint Apollo mit der Leier als Mitte und Hauptfigur. Die übrigen wenigen Figuren ordnen ſich unter, oder ſtehen abſeits und außer Zuſammenhang mit ihm. Auf dem Fresko dagegen iſt der Geſtalt Homer's hervortretende Bedeutung verliehen. Er, der „höchſte Dichter" Dante's, ſcheint von allen Dichtern, die wir da zuſammen erblicken, allein ſeinen Geſang ertönen zu laſſen und Apollo ihn auf der Geige nur zu begleiten. Die Uebrigen lauſchen entweder, oder unterbrechen ſich, um nicht zu ſtören. Wie in die Diſputa, ſo alſo auch hier ein gewiſſes dramatiſches Element in die Compoſition hineingetragen.*) Aus einem Zuſtande iſt ein Moment geworden. In Stil und techniſcher Behandlung entſprechen die beiden Umgeſtaltungen des Parnaß ſo ſehr denen der Diſputa, daß ſich als ſicher ergibt, beide Werke ſeien zu gleicher Zeit entſtanden und in gleichen Epochen ſtufenweiſe zu höherer Vollendung emporgebracht worden. Nun iſt die Frage: hat die Schule von Athen, als drittes Gemälde an dieſer Entwickelung theilgenommen?

Für die Schule von Athen iſt nicht ſo reichliches Material vorhanden als für Diſputa und Parnaß; das Beweisverfahren kann nicht ſo glatt vorwärts ſchreiten wie bei dieſen. Ich ſchlage den umgekehrten Weg ein, daß wir, vom fertigen Fresko aus rückwärts gehend, zur Feſtſtellung früherer Zuſtände zu gelangen ſuchen.

*) Auf einem Titelblatte des Meiſter J. F. ſehen wir den Parnaß, in deſſen Mitte Homer, wie er auf den Knien liegend von den Muſen gekrönt wird. Dazu paarweiſe Philoſophen und Dichter. Erſtere ſind Ariſtoteles, Plato, Salomo, Sokrates, Pythagoras.

Der in Mailand aufbewahrte Carton des Gemäldes zeigt, welche Geſtalten Raphael bei der letzten Umgeſtaltung, vor Thorſchluß gleichſam, noch zuſetzte. Am Rande rechts unten ſein eigenes Porträt nebſt dem eines Unbekannten. Links am Rande, auf der anderen Seite, eine Geſtalt ohne Wichtigkeit. Dann aber ein Zuſatz vom bedeutendſten Gehalte, eine Figur, bei der es unmöglich ſchien, daß ſie nicht von Anfang an dageweſen ſei: der am Fuße der Treppe hingelagerte, rieſenmäßige Mann, der in ſich verſunken und geiſtig abgetrennt von den Andern, mit uns entgegengeſtreckten Beinen daliegt. Derſelbe, den Trendelenburg, auf ſeine „römiſchen Stiefel“ hin, zu Epictet machen wollte.

Wir brauchen Carton und Gemälde nur zu vergleichen, um zu ſehen, daß Raphael aus techniſchen Gründen dieſe, ſobald ſie einmal vorhanden iſt, unentbehrliche Figur zuletzt noch angebracht hat. Die Schule von Athen — man muß mir ſchon erlauben, es noch einmal zu wiederholen — zeigt zwei große Figurenmaſſen: die eine auf dem erhöhten Mittelgrunde, zu dem die Treppe aufführt, die andere auf dem Vordergrunde am Fuße derſelben, und zwar dieſe ſich in die beiden Gruppen rechts und links theilend. Dieſe beiden Gruppen unten müſſen Raphael im letzten Augenblicke noch zu wenig gewichtig erſchienen ſein, um die Figuren des Mittelgrundes oben genügend zurückzudrängen. Aus derſelben Erwägung hatte er auf die Disputa als letzten Zuſatz die ſcharf realiſtiſchen Geſtalten gebracht, welche rechts und links ſo kräftig vortreten, und eben deshalb auch auf dem Parnaß ganz zuletzt die Sappho noch vorn hinzugeſetzt, welche am Stärkſten vorſpringend, die ſämmtlichen Figuren auf der Höhe des Berges über dem Fenſter mit Gewalt gleichſam zurückſchiebt.

Und ſo erkennen wir aus dem Zuſatze der am Fuße der Treppe gelagerten Geſtalt, daß in den letzten Stadien wenigſtens auch die Schule von Athen als Compoſition von Raphael angeſehen wurde, welche der Umänderung fähig war. Ein in Paris

befindliches Studienblatt gestattet nun noch weiter zurückzugehen. Es enthält die Gruppe im Vordergrunde links, den schreibenden Alten und seine Umgebung, und zwar in so abweichender Gestalt von dem, was das Gemälde zeigt, daß die Annahme, die gesammte Composition sei in früheren Zuständen einfacher gefaßt worden, dadurch möglich wird.

Bei der Deutung des schreibenden Alten, mag man ihn nun Plotinus, Lucas,*) Matthäus oder Pythagoras nennen, spielte die von dem neben seinem Knie hervorkommenden Knaben auf dem Boden vor ihm aufgestellt gehaltene Tafel die entscheidende Rolle. Fehlte sie und das, was darauf steht, so würden alle Kriterien mangeln, um der Gestalt einen jener Namen zu ertheilen. Auf unserem Studienblatte fehlt sie! Der Arm des Knaben kommt gar nicht zum Vorschein! Der aufrechtstehende Mann ist so dicht an den schreibenden Alten herangerückt, daß sogar der Raum für die Tafel mangeln würde. Wir haben von der ganzen Gruppe nun Nichts vor Augen, als den schreibenden Alten und die mit eifriger Neugier ihn umgebenden Figuren eines zweiten Alten, dreier Knaben, einer ihm über die Schulter blickenden alten Frau (aus welcher später ein Türke geworden ist) und der auf den Stab gestützten männlichen Figur, welche später den Stab verlor und statt dessen ein Buch empfing, das sie auf den Oberschenkel stemmt. Alles andere fort. Die Gruppe entspricht in dieser höchst einfachen Auffassung einer der beiden Gruppen, welche die Disputa in ihrer allerersten Redaction darbietet, so durchaus, als sei sie von dort einfach herübergenommen. Und schließlich das Auffallendste: die ganze Gruppe des alten Mannes mit der gerunzelten Stirn und mit dem Kinde auf dem Arme, sowie des Mannes mit dem Kranze von Weinlaub um das Haupt, welche zwischen dem schreibenden Alten und dem

*) Bellori, Descrizione, Ed. 1751, S. 8, sagt „Marcus" sei von Agostino dargestellt worden.

linken Rande des Gemäldes ſich finden, fehlen auf unſerem Studienblatte. Vielmehr iſt hinter dem ſchreibenden Alten ein ſenkrechter Strich gezogen, den man für eine Andeutung nehmen kann, es ſei, entſprechend der Disputa, Anfangs auch auf der Schule von Athen die Zahl der Figuren eine beſchränkte und ſtatt ihrer in den beiden Ecken eine den Raum ausfüllende Architektur vorhanden geweſen, welche, wie auf der Disputa, ſpäter fortfiel.

Fehlen nun auch weitere Blätter, um die früheren Zuſtände der Schule von Athen zu errathen, ſo dürfen wir doch auf das Vorhandene hin auch bei ihr eine frühere ſimplere Form der Compoſition, und, entſprechend, eine fortſchreitende Erweiterung des Gedankens annehmen. Hätte Vaſari auch bei der Schule von Athen die erſte Intention des Papſtes gekannt? Es ergäbe ſich dann etwa der Auftrag, Raphael ſolle den Gang des wiſſenſchaftlichen Studiums darſtellen, wie es als Hilfswiſſenſchaft der Theologie ſich geſtalte.*) Er hätte demgemäß Anfangs Nichts im Sinne gehabt, als etwa, links unten, Darſtellung des primären Unterrichtes der Kinder und des Volkes: Leſen und Schreiben. Rechts unten die Mathematik als das, was die vorgeſchritteneren Knaben und die beginnenden Jünglinge lernen. Oben in der Mitte die Rhetorik und Dialektik als Lehre der fertigen Jünglinge und der Männer. Plato und Ariſtoteles mochten jetzt noch die Mitte halten und andere Philoſophen umherſtehen. Für den ſchreibenden Alten im Vordergrunde links, wenn er durchaus einen Namen tragen ſoll, würde ſich etwa Donat, der hergebrachte und oft abgebildete Lehrer der Jugend ergeben, während drüben Euklid fungirte. Weder Bonaventura, noch die Scholaſtik überhaupt, oder Marſilio Ficino, oder eine

*) Ambrogio Lorenzetti malte in dieſem Sinne das Trivium und Quadrivium, das genau beſchrieben wird. Vas. (Ed. 1878) I, S. 535. Vgl. über die Eintheilung der Wiſſenſchaften Bal. Schmidt, Disciplina clericalis, S. 105 ff. in den Anm.

„geiſtliche Partei" hätten an dieſer Vorſchrift Antheil oder ein beſonderes Intereſſe gehabt. In demſelben Maße dann aber, wie wir bei Disputa und Parnaß den erſt allgemein aufgefaßten Gedanken mehr und mehr zu Raphael's perſönlichem Eigenthum werden ſehen, hätte dieſer auch hier die Aufgabe umgemodelt. Ganz zuletzt erſt iſt ihm, wie ich glaube, die Idee gekommen: die Vereinigung der Theologie und Philoſophie laſſe ſich lebhafter darſtellen, wenn man Paulus zeige, wie er unter die in Athen verſammelten Philoſophen trete. Und dieſe Scene dann wieder iſt von Ghiſi als Inhalt des Werkes angegeben worden.

Sollen wir bei dieſer Hypotheſe über das bloße Vermuthen hinauskommen, ſo gibt es dafür nur ein letztes Mittel noch: aus Analogien feſtzuſtellen, ob Raphael Ariſtoteles oder Paulus in der Mitte der Schule von Athen habe malen wollen.

Die Abſichtlichkeit iſt offenbar, mit der wir neben einen Greis mit ſtraffherabfallendem weißen Haar um die platte, kahle Stirn, und mit ebenſo geradabfallendem Barte, die Hand pathetiſch zum Himmel erhoben, einen jüngeren Mann geſtellt ſehen, deſſen lockig vorſtrebender voller Haupt- und Bartwuchs die Jahre der beſten Kraft bekundet. Obgleich die Füße mit dem des Alten neben ihm die gleiche Linie halten, ſcheint dennoch der Aeltere abwartend zurückzutreten. Seine Handbewegung iſt wie ein ſchweigender Proteſt, während dem Jüngeren das Wort bleibt, der, ohne vorzutreten, vorzutreten ſcheint. Wir müſſen uns zumeiſt an den Mailänder Carton halten, da der Gegenſatz auf dem Gemälde durch nachträgliche Ueberarbeitung geſchwächt worden iſt.

Dem natürlichen Verhältniſſe zwiſchen Plato und Ariſtoteles würde dieſer Contraſt von Greis und jüngerem Manne entſprechen: Plato iſt der Lehrer, Ariſtoteles der Schüler geweſen. Wenn wir den Unterſchied ſymboliſch auffaſſen wollen, würde er auch der Auffaſſung der Scholaſtik entſprechen, für die Plato der Aeltere, der Dichter war, während Ariſtoteles auf ſeinen kräftigeren

Schultern das ganze Gebäude der Philoſophie trägt, der ſtrenge Denker, dem der Vortritt und das erſte Wort gebühren. So würde auch Marſilio ſie rangiren: Plato der Seher, Ariſtoteles der Denker. Dennoch finde ich nirgends dieſen Unterſchied ſo normirt oder gar bildlich hervorgehoben. Auf einem bekannten Gemälde von Traini (Vas. II, 137) erblicken wir Thomas von Aquino zwiſchen Plato und Ariſtoteles. Als alte Männer erſcheinen ſie mit langherabwallenden Bärten. Nirgends, ſo emſig ich geſucht habe, finde ich den Altersunterſchied auch nur leiſe angedeutet, der auf der Schule von Athen ſo entſchieden in die Augen fallen ſoll. Im Gegentheil, auch Ariſtoteles pflegt ſtets als alt gedacht zu werden. Wir begegnen im Mittelalter einem doppelten Ariſtoteles, wie wir einem doppelten Virgil begegnen. Einmal iſt Virgil der ehrfurchterweckende Prophet der Geburt Chriſti, der Führer Dante's durch alle überirdiſchen Reiche, und dann iſt er der Zauberer des mittelalterlichen märchenhaften Roms und der Held beſchämender Liebesabenteuer. Ebenſo ſehen wir Ariſtoteles als göttlichen Vertreter der Philoſophie und Theologie, und dann wieder als mythiſchen Erzieher des vom Mittelalter erfundenen Helden Alexander, des Beherrſchers des Orients, und als ſolchen Virgil darin ähnlich, daß lächerliche Abenteuer mit ſchönen Frauen ihm angedichtet werden, die ihn beherrſchen und erniedrigen. In ihrem Dienſte ſehen wir ihn dargeſtellt, wie er, auf allen Vieren kriechend, eine verrätheriſche Buhlerin auf dem Rücken trägt, die auf ihm reitet.

Die erhaltenen antiken Porträts des Ariſtoteles ſtellen ihn mit glattem Kinn und individuell ausgearbeiteten, wiedererkennbaren Zügen dar. Raphael kann, wenn die betreffende Geſtalt der Schule von Athen Ariſtoteles darſtellen ſollte, antike Vorbilder nicht vor Augen gehabt haben. Ein noch vorhandenes Gemälde dagegen könnte ihm vorgeſchwebt haben. Melozzo da Forli hatte für den Herzog von Urbino eine ganze Reihe Philoſophen gemalt, von denen Raphael als junger Menſch viele ſich

in ſein Skizzenbuch copirte. Darunter auch Ariſtoteles. Er trägt eine Mütze, hat üppiges Haar und Bart und ſtreckt die rechte Hand energiſch demonſtrirend uns entgegen, während er in der anderen ein Buch hält. Der vorgeſtreckte Arm war im Alterthume bereits Ariſtoteles' Kennzeichen, wenn er in den Gymnaſien an die Wand gemalt wurde. Bellori bildet in ſeinem Werke über die großen Männer des Alterthums einen geſchnittenen Stein ab, der dieſem Kopfe entſpricht und von dem er ſagt, daß er eine moderne Fälſchung ſei. Ich weiß nicht, aus welcher Zeit er ſtammt, und ob Melozzo auf ihn hin ſeinen Ariſtoteles gemalt hat, der ihm in Haar und Kopfbedeckung ähnlich ſieht. Möglich, daß Raphael beide Werke vorlagen, die freilich dem Kopfe des ſogenannten Ariſtoteles auf der Schule von Athen nicht gleichen. Ein typiſches Bild des Ariſtoteles exiſtirte ſeiner Zeit nicht. Beſonders in Deutſchen Büchern bilden ihn die Holzſchnitte bald ſo, bald ſo ab, mit derſelben Freiheit, deren man ſich bei den Apoſteln bediente. Von Raphael iſt Ariſtoteles an anderer Stelle überhaupt nie dargeſtellt worden.*)

*) Auf Holbein's ſpäter zu erwähnendem Holzſchnitte hat er einen langen Bart und einen Turban auf. In der Margarita philoſophica, Freiburg 1503, erſcheint er auf dem Titel als alter Mann mit Bart und neben herabhängender Mütze, S. 7 deſſ. Buches ohne Bart. Ariſtoteles mit Plato auf Giotto's Thurm neben S. Maria del Fiore in Florenz, von Luca della Robbia (Vas. III, 61: fece — Platone e Aristotile par la filosofia). Auf einem Büchertitel (von Urs Graf ?) Plato und Ariſtoteles als alte Deutſche Bürger disputirend nebeneinander, in langen Bärten, Ariſtoteles als der ältere, im Pelz. Lomazzo beſchreibt, S. 527, Ariſtoteles: fù bello di faccia, hebbe la barba lunga, e gli occhi con certe lunette, dentro fu picciolo di corpo, gobbo, mal formato e balbutiente. Ariſtotele di San Gallo empfängt (Vas. XI, 201) ſeinen Beinamen secondo un antico ritratto, alſo waren deren im Anfange des 16. Jahrh. bekannt. Ariſtoteles, auf dem die Frau reitet, in den Curiosités du Cabinet d'Estampes d'Amsterdam V, 505. Fig. 7. Stich des 15. Jahrh. Ariſt. hat bloße Beine und Hinteren, die Frau trägt eine Peitſche. Dieſelbe Scene als alte Kirchencaricatur abgeb. in der Gaz. des Beaux-Arts, Aprilheft 1877. Vgl. Barbagan, Fabliaux et Contes des poëtes français. Hagen, Geſammtabenteuer I, LXXV. Auf dem großen

Anders dagegen mit Paulus. Paulus war der Mann des 16. Jahrhunderts, wie Plato der des 15., und Ariſtoteles der des 14. und 13. geweſen war. Hier müſſen wir auf die Entwickelung der kirchlichen Dinge zurückkommen. Diejenigen, welche glauben, Marſilio Ficino's Schriften könnten für die Schule von Athen maßgebend geweſen ſein, haben vergeſſen, daß die Schule von Athen nicht im 15., ſondern im 16. Jahrhundert entſtanden iſt und wie entſcheidende Dinge im Umſchwunge beider ſich ereigneten.

Die ungeheure Erſchütterung, welche die italiäniſchen Zuſtände in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts erfuhren. Der Einbruch der Franzoſen. Die Verjagung des Medici aus Florenz. Savonarola's Predigten vom bevorſtehenden göttlichen Strafgericht, und die Borgia's, die in Rom den lebendigen Beweis geben, wie nöthig und wahrſcheinlich es ſei. Als Marſilio 1499 in Florenz ſtarb, dachte Niemand dort mehr an das friedliche Reich antik-philoſophiſcher Theologie, das er herbeiführen wollte; ganz andere Geſinnungen hatten zu herrſchen begonnen. Die Kirche ſollte erneuert werden, und zwar auf Grund der reinen Lehre Chriſti. Nach einer Ueberſetzung der Bibel ſtand das allgemeine Verlangen. Die Ideen, die wir heute für den ſpeciellen Glauben der Deutſchen Reformirten, Luther's beſonders, zu halten pflegen: daß die Kirche im Sinne des reinen Evangeliums umgeſtaltet werden müſſe, belebten Italien, Frankreich und Deutſchland gleichmäßig und wurden um ſo unbefangener verhandelt, als der Gedanke, es könne ein großer Theil der Chriſtenheit ſich ablöſen, um ohne Papſt für ſich zu exiſtiren, dieſen Zeiten gar nicht faßbar war. Derjenige aber, der un-

---

Gemälde der Capella dei Spagnuoli, welches das Gebäude der Philoſophie des Thomas von Aquino giebt, fehlt Ariſtoteles unter den Philoſophen Vaſari's Beſchreibung nach. Schnaaſe will deshalb ſtatt „Zeno“ „Ariſtoteles“ leſen. Die Geſtalt trägt einen Hut und hat einen langen Bart. Vgl. Crowe und Cavalcaſelle in Jordan's Ueberſetzung I, 307. Anm. 58.

mittelbar nach den Tagen Chriſti ſelber die ſicherſten und brauchbarſten Reſultate aus deſſen Lehre gezogen hatte, war Paulus. Wie Ariſtoteles früher ohne weiteres „der Philoſoph“ geweſen war, iſt Paulus nun „der Apoſtel“. Nicht nur für uns Deutſche iſt er jetzt die höchſte Autorität. Nicht nur Luther hat ſich zumeiſt auf ihn berufen. Auch in Italien wurde er als der Grundſtein anerkannt, auf dem die Kirche der Zukunft ruhen müſſe.

Wenn wir bedenken, mit welcher faſt göttlichen Autorität ſoviele Jahrhunderte lang Ariſtoteles dageſtanden hatte, mit welcher Ehrfurcht man Plato neben ihm verehrt hatte, ſo erſtaunen wir über den Fanatismus, der jetzt gleichmäßig gegen Beide ſich vorwagt, nur weil ſie „Philoſophen“ ſind. Durch Reumont's Hinweis*) lernte ich zuerſt das merkwürdige Buch kennen, welches einer der in Rom mächtigſten Cardinäle, gerade in dem Jahre, wo Raphael den Auftrag für die Gemälde der Camera erhalten haben muß, unter den Augen Giulio's II., in deſſen Gefolge er ſich befand, 1507 in Bologna erſcheinen ließ.**) „Ueber die wahre Philoſophie“ iſt es betitelt. Auf ausgewählte kurze Stellen, zumeiſt des Auguſtinus und Hieronymus, hin werden die antiken Philoſophen, Ariſtoteles und Plato an der Spitze, glatten Weges in die Hölle verdammt. „Nicht was Ariſtoteles ſagt, ſondern was Paulus ſagt, darauf kommt es mir an“ iſt das Thema der Schrift.***) Man glaube nicht, daß dies die Anſichten einer extremen Partei waren. Caſtelleſi war ein gelehrter Mann, der, der griechiſchen und lateiniſchen Sprache mächtig, ſein Buch lange Jahre ſchon vorbereitet hatte. Caſtelleſi ging mit der Majorität. Ich erinnere an Luthers Wuth gegen

*) Geſch. der Stadt R. III$_a$, 269 u. 361.

**) Er ſchrieb es keineswegs erſt 1507, wie Hettner (Ital. Stud. 221) angibt, er begann das Buch nach 1492, als er aus England zurückkehrte. Ferrius XXIV. Ebenſowenig iſt das Buch, wie Hettner meint, auf Savonarola's Einfluß zurückzuführen.

***) L. IV. cap. VI.

Ariſtoteles, den er mit Schimpfworten belegt und endlich für ſo gut wie den Teufel in Perſon erklärt.*) Ich erinnere an Holbein's Caricatur, wo, Ariſtoteles und Plato voran, die ganze römiſche Cleriſei in den Abgrund marſchirt, während Ariſtoteles obendrein in ſein Schwert ſtürzt. Luther's Aeußerungen und Holbein's Zeichnungen ſind aus ihren früheſten Zeiten. Kein Zweifel, daß auch Raphael's Herz dieſen Strömungen nicht unverſchloſſen blieb. Zumal die Art läßt es erkennen, in der er Paulus dargeſtellt hat.

Wenn wir die kirchliche Kunſt des Jahrhunderts der Reformation mit der des vorhergehenden vergleichen, ſo fällt das Eintreten des perſönlichen Elements auf, das von Lionardo da Vinci ab durchbricht. Welchem Maler vor ihm wäre es in den Sinn gekommen, der Darſtellung des Abendmahls die erſchütternde dramatiſche Pointe zu geben, die er in ſein berühmtes Mailänder Werk hineinlegte und die deſſen Eindruck auch heute noch, wo es ſo gut wie ganz zerſtört iſt, zu einem unfehlbaren macht? Chriſtus ſagt: Einer unter Euch wird mich verrathen! und die Wirkung dieſes Wortes auf die Apoſtel erblicken wir. Was hat das zu thun mit der hergebrachten Art, im Speiſeſaal eines Kloſters das Abendmahl an die Wand zu malen? Goethe hat es am Beſten aus dem Werke herausgeleſen. Betrachten wir in dieſem Sinne Michelangelo's Pietà und bemerken ihren wahrhaftigen hiſtoriſchen Inhalt. Welch eine Gluth perſönlicher Theilnahme, in die wir da hineingeriſſen werden! Alle früheren Marien mit dem todten Sohne im Schoße erſcheinen uns märchenhaft und kühl dagegen. In Form von Märchen und Legenden hören wir, wie Kinder, die ſchaurigſten, furchtbarſten Dinge mit nur mäßiger Erregung gern an. Raphael und Michelangelo

*) Princeps tenebrorum. Brief an Eck vom November 1519. De Wette CLXX. Daneben viele andere Stellen. Natürlich meint Luther nur den Ariſtoteles der Scholaſtiker, die, wie er ſagt, vom wirklichen Ariſtoteles kein Capitel verſtänden.

packen uns anders. Das ist der Unterschied der beiden Jahrhunderte.

Dies persönliche Element ist es, das Raphael's frühesten Sachen bereits, die scheinbar noch so ganz in den Formen des verflossenen Jahrhunderts gehalten sind, so unergründlichen Reiz verleiht. Es ist wie ein Gesang der Leidenschaft von Kinderlippen. Welch ein reiner Strom von Mutterliebe durchströmt seine frühsten Madonnen. Welch ein ethisches Element liegt in seinem Sposalizio, das so ganz übrigens an Perugino erinnert. Raphael will sich frei machen vom Banne überlieferter Formen, aber er beginnt mit dem Inhalt, indem er Anfangs noch an der Form festhält. Er drängt leise los auf das rein Menschliche. Nach Paulus reiner Lehre hörte er um sich her wohl die Welt rufen: ein Gefühl mußte ihn jetzt ergreifen, wenn er wirklich der war, der er war: an Stelle des hergebrachten Paulus, der ihm in jeder Kirche, an jeder Straßenecke auf Schritt und Tritt in Bild und Bildwerk begegnete, wie ein alter märchenhafter Greis, den wahrhaftigen historischen Paulus zu stellen. Wenn irgendwo Entwickelung bei Raphael zu erkennen ist, so ist es Fortschritt zum Realen in der Darstellung des Paulus, dem er aus den allgemeinen Linien und Gewändern heraus, zu rein menschlicher, in unserem Sinne: historisch realer Existenz verholfen hat.

In drei Formen finden wir Paulus von Raphael dargestellt. Als Himmelsbewohner im alten hergebrachten Sinne zeigt ihn noch die Disputa. Hier sitzt er gleichsam unter den alten Excellenzen der Hierarchie voran: unter den Heiligen auf dem Gewölk nimmt er rechts den äußersten Sitz ein. Auf sein Schwert geneigt, erscheint er als ein starker Mann zwischen 60 und 70, ein Greis, wie Dante ihn ausdrücklich nennt,*) das kahle Haupt mit einem Kranz kräftiger Haare umwachsen und auf der Stirn

*) Due vecchi d. h. S. Luca u. S. Paolo. Purg. XXI, 24 ff.

die alleinstehende, mächtig in sich selbst verwickelte Locke, die im 17. Jahrhundert zumal als unabkömmlicher Schmuck der Heiligen nie fehlen darf. Paulus entspricht in diesem Habitus der gleichgearteten Gestalt des Petrus, welcher ihm gegenüber den äußersten Platz zur Linken innehat. Dies ist noch ganz der Paulus der Legende, der Begünstigte, der, bis in den dritten Himmel entrückt, von den Geheimnissen wußte, die kein anderes Auge geschaut hatte. Als solcher war er eine populäre Gestalt. „Wie Paul, als er aus dem dritten Himmel wieder herabgekommen war, nicht sagen konnte, was er gesehen hatte" beginnt Raphael in einem seiner Sonette, so schweige auch er: keine Sprache vermöge zu sagen, was er in jener Nacht, in den Armen seiner Geliebten erlebte. Ebenso gehört in die Legende noch, was Paulus, als eine der Wachen gleichsam, die an den Thoren der Kirche stehen, zu deren Vertheidigung thut, wie Raphael ihn im zweiten vaticanischen Zimmer darstellt: Paulus und Petrus, mit gezückten Schwertern Beide, kommen vom Himmel herab, um Attila von den heiligen Mauern zurückzuscheuchen. Um zwanzig Jahre jünger erscheinen sie hier als drüben, mit vollem zurückfliegendem Haar und Bärten, bei Paulus zumal in fast jupiterhaftem gewellten Wuchse. Weder Volpato's noch Anderloni's Stich geben die Köpfe der beiden Apostel hier so richtig übrigens wieder wie Marcucci's letzter Stich, der sich freilich sonst mit jenen nicht messen kann. Man erkennt bei den Aposteln den gewollten Gegensatz: Petrus' Haar ist fester, struppiger, das des Paulus länger und sanfter geschwungen. Offenbar benutzte es Raphael in dieser Fülle für beide Gestalten nur als malerisches Motiv, um durch seinen flatternden Flug das officielle Herabstürmen der Schutzherren Roms aus dem Gewölk mit einem Hilfsmittel mehr auszudrücken.

Wie wenig es Raphael hier noch darauf ankam, einen festen Typus der Apostel jedesmal durchzuführen, zeigt die Befreiung Petri auf dem Gemälde daneben, wo Petrus anliegendes Haar

und dichten, aus runden, kurz in sich zurückkehrenden Locken gebildeten Bart zeigt. Es scheint die Verschiedenheit des Petrus hier und dort in demselben Gemache darauf zurückzuführen zu sein, daß Raphael's Ansicht nach der mythische Petrus der Legende anders aufzufassen war, als der historische der Apostelgeschichte. Offenbar will er diesen Unterschied überhaupt festhalten, denn auch auf der Darstellung der „Fünf Heiligen": Christus mit Maria und Johannes in den Wolken, und Paulus und die heilige Katharina unter ihnen auf der Erde, erscheint Paulus in jupiterhafter Gestalt: das Haupt von zottig zugespitzten, dicht in sich abgeschlossenen Locken umhüllt, das ganze untere Antlitz von lang herabreichendem in viele Spitzen sich theilenden Barte überfluthet. Ebenso in der Reihe der Apostel, welche Marc Anton nach Raphael's Zeichnungen gestochen hat.

Ein Uebergangsstadium zwischen dem mythischen und dem historischen Paulus bietet das Gemälde Raphael's, auf dem Paulus überhaupt am Schönsten und Großartigsten erscheint: die heilige Cäcilia. Der Grundgedanke tritt uns wie ein Nachklang dessen entgegen, was auf der Disputa, freilich in ganz anders umfassender Weise, sich enthüllte. Auch über Cäcilia und ihren Begleitern eröffnet sich der Himmel. Musicirende Engel werden sichtbar und ihr Spiel den unten zusammenstehenden Heiligen plötzlich vernehmbar. Auch hier, wenn wir die in Marc Anton's Stich erhaltene erste Skizze des Werkes mit dem Gemälde selbst vergleichen, sehen wir wie das „Plötzliche", das dramatische Element, erst später in die Composition hineingebracht worden ist. Paulus steht in sich versunken da. Er greift mit der Hand in den vollen, dunkeln Bart,*) während das geneigte Haupt den Haarwuchs eines Mannes erkennen läßt, der zwischen 30 und 40 Jahren steht. Auf der ersten Skizze des Werkes

*) Anfängliches Motiv der Handbewegung des Paulus auf einer Zeichnung für die Disputa.

iſt das Haar kürzer und aus härterem Stoffe, auf dem Gemälde weicher, voller, ſanfter und lockerer. Offenbar hat Raphael in dieſer Geſtalt das Allgemeine mit dem Individuellen zu vereinigen geſucht. Die wilde Kraft (fierezza), ſagt Vaſari in ſeiner Beſchreibung des Gemäldes, ſei zu tiefem Ernſte (gravità) gemildert.

In voller menſchlicher Wirklichkeit aber laſſen Paulus erſt die Teppiche Raphael's erſcheinen. 1511 wurde die Schule von Athen vollendet, 1513 etwa die Cäcilia gemalt,*) 1514 das Buch Caſtelleſi's, das in Rom ungemeines Aufſehen erregte, neu gedruckt,**) um dieſelbe Zeit die Vertreibung Attila's gemalt und die Cartons zu den Teppichen begonnen. Jetzt wurde für Paulus die überzeugende Geſtalt geſchaffen, welche geiſtige und phyſiſche Energie in ſich vereinigt. Die Teppiche zeigen, wie die Gedanken der Reformation im Geiſte Luther's auch Rom erfüllten. Petrus und Paulus ſehen wir hier den feſten Boden des römiſchen

*) So nehme ich an in Uebereinſtimmunng mit Paſſavant, während Marc Anton's erſter Entwurf etwa 1510/11 entſtanden ſein mag. In die Jahre 1512/13 muß, der techniſchen Behandlung der Zeichnung nach, die Compoſition der „Fünf Heiligen" fallen. Ein wenig ſpäter die Zeichnungen für die Apoſtel des Marc Anton.

**) Man vergleiche, was die Entſtehung dieſes Buches anlangt, die Geſchichte des Cardinals Caſtelleſi von Ferrius. (Königl. Bibliothek W. 368. 8°.) Es würde zu viel ſein, etwas wie nähere Beziehungen zwiſchen Raphael und dem Cardinale anzunehmen, weil Bramente für dieſen einen Palaſt baute. Dagegen, wenn einmal darauf beſtanden werden ſoll, die dem Vatican naheſtehenden Gelehrten hätten Raphael bei der Sammlung des Materiales für die Gemälde der vaticaniſchen Gemächer unterſtützt, müſſe Caſtelleſi (oder, wie er gewöhnlich genannt wurde, der Cardinal Adriano von Corneto) an erſter Stelle genannt werden. Denn er nahm unter den Dichtern und Gelehrten ſeiner Zeit mit den höchſten Rang ein. Springer (Dohme II, 175) will in ihm einen kirchlichen Reactionär erkennen, während er vielmehr ein eifriger Beſchützer Reuchlin's war, ein freiſinniger Mann, den Hutten zum Schutz der kirchlichen Freiheit in einem Gedichte anruft. Vgl. Geiger, Reuchlin 440, Anm. 3. Geiger hat offenbar Recht gegen Böcking, Hutteni Opera I, 138. Böcking (dem auch Strauß folgt) glaubt, Hutten hätte ſich mit ſeinen Verſen an Adrian von Tortoſa gewandt, welcher 1517 zum Cardinal erhoben wurde.

und dichten, aus runden, kurz in sich zurückkehrenden Locken gebildeten Bart zeigt. Es scheint die Verschiedenheit des Petrus hier und dort in demselben Gemache darauf zurückzuführen zu sein, daß Raphael's Ansicht nach der mythische Petrus der Legende anders aufzufassen war, als der historische der Apostelgeschichte. Offenbar will er diesen Unterschied überhaupt festhalten, denn auch auf der Darstellung der „Fünf Heiligen": Christus mit Maria und Johannes in den Wolken, und Paulus und die heilige Katharina unter ihnen auf der Erde, erscheint Paulus in jupiterhafter Gestalt: das Haupt von zottig zugespitzten, dicht in sich abgeschlossenen Locken umhüllt, das ganze untere Antlitz von lang herabreichendem in viele Spitzen sich theilenden Barte überfluthet. Ebenso in der Reihe der Apostel, welche Marc Anton nach Raphael's Zeichnungen gestochen hat.

Ein Uebergangsstadium zwischen dem mythischen und dem historischen Paulus bietet das Gemälde Raphael's, auf dem Paulus überhaupt am Schönsten und Großartigsten erscheint: die heilige Cäcilia. Der Grundgedanke tritt uns wie ein Nachklang dessen entgegen, was auf der Disputa, freilich in ganz anders umfassender Weise, sich enthüllte. Auch über Cäcilia und ihren Begleitern eröffnet sich der Himmel. Musicirende Engel werden sichtbar und ihr Spiel den unten zusammenstehenden Heiligen plötzlich vernehmbar. Auch hier, wenn wir die in Marc Anton's Stich erhaltene erste Skizze des Werkes mit dem Gemälde selbst vergleichen, sehen wir wie das „Plötzliche", das dramatische Element, erst später in die Composition hineingebracht worden ist. Paulus steht in sich versunken da. Er greift mit der Hand in den vollen, dunkeln Bart,*) während das geneigte Haupt den Haarwuchs eines Mannes erkennen läßt, der zwischen 30 und 40 Jahren steht. Auf der ersten Skizze des Werkes

*) Anfängliches Motiv der Handbewegung des Paulus auf einer Zeichnung für die Disputa.

ist das Haar kürzer und aus härterem Stoffe, auf dem Gemälde weicher, voller, sanfter und lockerer. Offenbar hat Raphael in dieser Gestalt das Allgemeine mit dem Individuellen zu vereinigen gesucht. Die wilde Kraft (fierezza), sagt Vasari in seiner Beschreibung des Gemäldes, sei zu tiefem Ernste (gravità) gemildert.

In voller menschlicher Wirklichkeit aber lassen Paulus erst die Teppiche Raphael's erscheinen. 1511 wurde die Schule von Athen vollendet, 1513 etwa die Cäcilia gemalt,*) 1514 das Buch Castellesi's, das in Rom ungemeines Aufsehen erregte, neu gedruckt,**) um dieselbe Zeit die Vertreibung Attila's gemalt und die Cartons zu den Teppichen begonnen. Jetzt wurde für Paulus die überzeugende Gestalt geschaffen, welche geistige und physische Energie in sich vereinigt. Die Teppiche zeigen, wie die Gedanken der Reformation im Geiste Luther's auch Rom erfüllten. Petrus und Paulus sehen wir hier den festen Boden des römischen

*) So nehme ich an in Uebereinstimmunng mit Passavant, während Marc Anton's erster Entwurf etwa 1510/11 entstanden sein mag. In die Jahre 1512/13 muß, der technischen Behandlung der Zeichnung nach, die Composition der „Fünf Heiligen" fallen. Ein wenig später die Zeichnungen für die Apostel des Marc Anton.

**) Man vergleiche, was die Entstehung dieses Buches anlangt, die Geschichte des Cardinals Castellesi von Ferrius. (Königl. Bibliothek W. 368. 8°.) Es würde zu viel sein, etwas wie nähere Beziehungen zwischen Raphael und dem Cardinale anzunehmen, weil Bramente für diesen einen Palast baute. Dagegen, wenn einmal darauf bestanden werden soll, die dem Vatican nahestehenden Gelehrten hätten Raphael bei der Sammlung des Materiales für die Gemälde der vaticanischen Gemächer unterstützt, müsse Castellesi (oder, wie er gewöhnlich genannt wurde, der Cardinal Adriano von Corneto) an erster Stelle genannt werden. Denn er nahm unter den Dichtern und Gelehrten seiner Zeit mit den höchsten Rang ein. Springer (Dohme II, 175) will in ihm einen kirchlichen Reactionär erkennen, während er vielmehr ein eifriger Beschützer Reuchlin's war, ein freisinniger Mann, den Hutten zum Schutz der kirchlichen Freiheit in einem Gedichte anruft. Vgl. Geiger, Reuchlin 440, Anm. 3. Geiger hat offenbar Recht gegen Böcking, Hutteni Opera I, 138. Böcking (dem auch Strauß folgt) glaubt, Hutten hätte sich mit seinen Versen an Adrian von Tortosa gewandt, welcher 1517 zum Cardinal erhoben wurde.

Reiches betreten, innerhalb deſſen ſie ihre Sendung erfüllen. Nichts Mythiſches klebt dieſen Vorgängen mehr an, alles Viſionäre iſt bei Seite gethan: Geſchichte entrollt ſich uns in dieſen Compoſitionen. Auf den Teppichen kehrt Paulus, auf den verſchiedenen Compoſitionen erkennbar immer als derſelbe Mann wieder, die energiſchſte, leibhaftigſte Männer-Individualität, die Raphael überhaupt geſchaffen hat. Sein Haar iſt kurz und hat faſt zottige Spitzen, ebenſo der Bart; die eckige, gewaltige Kopfform bleibt überall erkennbar; man meint, das Haar nehme Theil an der Bewegung, die den ganzen Mann durchzittert. Nirgends ſonſt iſt aus dem Herzen quellende Beredſamkeit künſtleriſch ſo erfaßt worden, wie auf dem Teppich mit der Predigt des Paulus zu Athen. Die Finger der erhobenen Hände ſpreizen ſich, als ſtröme das Feuer der Ueberzeugung an ihnen empor und von ihren Spitzen aus. Die ganze Geſtalt ſcheint zu beben vor innerer Erregung wie ein dröhnender Dampfkeſſel, neben dem man unwillkürlich die furchtbare in Eiſen eingeſchloſſene Gewalt empfindet. Und ſomit hätte Raphael 1511 und 1514 zweimal dieſelbe Scene alſo dargeſtellt?

Vergleichen wir den Paulus hier und dort. Der Paulus der Schule von Athen gehörte unter die früheſten, die Raphael gemalt hat. Er entſpräche mehr dem Paulus der heiligen Cäcilia als dem der Teppiche. Mehr gravità als fierezza läge in ihm. Noch nicht voll im hiſtoriſchen Sinne hätte Raphael ihn auf der Schule von Athen darſtellen wollen. Seine Abſicht wäre noch nicht geweſen, uns fühlen zu laſſen, wie Paulus, der praktiſche, energiſche Miſſionar, die heidniſchen Philoſophen mit einem ungeheuren Rucke aus den alten Bahnen heraus in die des Chriſtenthums herumwirft, ſondern mit einem gewiſſen legendenhaften Schimmer noch hätte er unter ſeinen heidniſchen Collegen erſcheinen ſollen, um ihnen darzulegen, daß das Chriſtenthum ja Nichts als die letzte Erfüllung aller Philoſophie ſei. Marſilio's Anſchauung hätte ſich mit der des neuen Jahrhunderts noch vertragen,

Paulus ſelber in ſeinem Auftreten die Elemente der legendaren und der hiſtoriſchen Perſönlichkeit noch vereinigt. Vielleicht daß Raphael ſchwankte, wie er ihn darſtellen ſollte. Auf dem Mailänder Carton ſehen wir Paulus in zurückgeworfenem, faſt lockig herabfallendem Haarwuchſe, der bis in den Nacken reicht, während der Bart in gleicher Bewegung auf die Bruſt fällt. Auf dem Fresko dagegen entſprechen Haar und Bart mehr dem des Paulus neben der heiligen Cäcilia. Wobei freilich zu erwägen bliebe, ob der Kopf, wie das Fresko heute ihn zeigt, überhaupt noch Raphael's eigne Malerei erkennen laſſe. Man könnte denken, die Figur in der heutigen Geſtalt ſei ſo durchaus übermalt und verändert, daß die Redaction des Mailänder Cartons als die einzig authentiſche aufzufaſſen ſei.*) Und nun vergleiche man mit ihr den Paulus, den Marc Anton in der Folge der Apoſtel geſtochen hat, ob nicht die Bewegung des rechten Armes ausgenommen, beide Geſtalten identiſch ſind.

Wir wiſſen aus literariſchen Quellen ſo gut wie Nichts über Raphael. Während wir aus einer Fülle intimer Mittheilungen Michelangelo's Seele faſt in die einzelnen Fäden gleichſam aufzulöſen vermöchten, verräth kein Blatt von Raphael's Hand, keine Mittheilung eines Freundes über ihn, wie er in entſcheidenden Momenten dachte und fühlte. Paſſavant's berühmte Biographie trägt eine ſentimental-religiöſe Feinfühligkeit in ihn hinein, die nicht in ſeiner Natur lag. Einige wollten etwas wie einen Gelehrten aus ihm machen, wieder Andere einen zwiſchen Liederlichkeit und Extaſe ſchwankenden angehenden Heiligen, noch Andere einen ehrgeizigen Genußmenſchen. Der Grund dieſer widerſprechenden Urtheile liegt zum Theil darin, daß nicht zwiſchen dem geſchieden wurde, was Raphael unbewußt

*) Der Kopf auf Bolpato's Stiche iſt ein geradezu erfundener, der weder dem des Fresko noch dem des Cartons entſpricht.

aus der eignen Zeit ſchöpfte und dem, was er aus ſeiner Natur ſeinen Werken verlieh. Mein nun dreißigjähriger Verkehr mit den Werken Raphael's hat mich nur dahin gebracht, eine geſunde, phyſiſch-kräftige, der Gemüthsſtimmung nach glücklich begabte Natur in ihm zu ſehen, der Abſonderlichkeiten nicht anklebten, eine abgerundete Erſcheinung, einen von den Männern, welche den Satz beſtätigen, daß außerordentliche Naturen nicht die verdoppelten Kräfte der gewöhnlichen Durchſchnittsmenſchen beſitzen, ſondern daß ſie nur das normale Maß innehalten, welches wir Uebrigen nicht zu erfüllen vermögen. Raphael's Exiſtenz war einfach. Raphael hat keine Schickſale gehabt, die ihn jemals ſtill zu ſtehen oder Umwege zu machen nöthigten, er hat alle Theile ſeiner Werke mit gleichmäßiger Sorgfalt behandelt und dabei ſo intenſiv an ihnen fortgearbeitet, daß dieſe Arbeit (wie bei Goethe, um nur dieſen zu nennen) gar nicht ſichtbar wird.

Dieſe geſunde, wie Vaſari und Giovio bezeugen, von herzgewinnender perſönlicher Liebenswürdigkeit getragene Perſönlichkeit dringt uns aus ſeinen Werken gleichſam entgegen und in ihr liegt der Reiz, den auch die Schule von Athen auf uns ausübt. Der ſcheinbar reale Inhalt des Gemäldes tritt dagegen in zweite Linie. Suchen wir dieſen Reiz genauer noch zu ergründen.

Michelangelo hat in den beiden Geſtalten von Tag und Nacht auf den mediciäiſchen Gräbern zu Florenz zwei Statuen geſchaffen, die, ohne weitere Erklärung, als großartige und ſchöne Werke verſtändlich genug ſind. Aber es liegt zugleich wie ein unſichtbarer Schleier über ihnen. Man fragt ſich, woher das Gefühl entſtehe, daß dem ſo ſei, man ſucht, man findet, daß Michelangelo in den Zeiten an dieſen Statuen arbeitete, in denen die florentiniſche Freiheit verloren wurde, und daß er in der Nacht das ewige Erſtarren all deſſen ſymboliſiren wollte, was er an hoffnungsreichen Gedanken in ſeiner Vaterſtadt verkörpert ſah. Jetzt erſt begreifen wir ganz, warum dieſes Werk einen ſo ſeltſamen Einfluß auf uns ausübt.

Dante im Eingange seines Gedichtes beschreibt die Felseneinöde, in der er den Weg verloren hat, und aus der er dann in die Unterwelt hinabsteigt. Seine Schilderung ist im höchsten Grade real. Man hat sogar die Gegend ausfindig gemacht, die hier geschildert worden ist. Aber dies genügt nicht, die drückende, trübe Atmosphäre zu erklären, die über der Landschaft zu liegen scheint. Nun sagt Dante selbst, was er symbolisch mit ihr gemeint hatte. Der Wald bedeute die Laster der Welt, im engeren Sinne, Florenz, aus dem Dante verbannt worden war, im noch engeren die ihm feindliche Partei. Auf mehr als eine Weise könne das Gedicht ausgelegt werden, sagt er. Dante's eigene Worte bestätigen hier, daß unser Gefühl, es sei etwas Besonderes mit dieser Landschaft, richtig war, und daß Gedanken verschiedener Art sich mischen, um diesen Effect hervorzubringen.

Auch über der Schule von Athen liegt eine eigene Atmosphäre. Aber keine diesmal, die die Gedanken des Betrachtenden gleichsam überschattete, wie dort. Ganz anders ist das Gefühl, das uns zu Theil wird. Das Festliche, Freudige, Prachtvolle empfinden wir, das wie morgendliche Frühlingsluft aus diesen Tempelhallen uns anweht, den Athemzug des römischen Daseins jener Tage, denen wohlbekannt, welche die Geschichte der Stadt im Umschwunge des 15. und 16. Jahrhunderts kennen. Den hat Raphael in sich aufgenommen und wie Sonnenschein über sein Werk ausgegossen.*)

Wir von heute, die wir von Tag zu Tag so genau wissen und so scharf kritisiren, was wir thun und denken, vermögen uns kaum vorzustellen, wie einfach und ruhig die Dinge sich im Zeitalter der Reformation entwickelten. Wir heute unterscheiden mit einer gewissen Sicherheit zwischen Philosophie und Religion, zwischen historischer und praktischer Anschauung der Ereignisse: darin liegt das Charakteristische des beginnenden Zeitalters der

*) Vgl. L. R. I, S. 233.

Reformation, daß dieſe Scheidung fehlte. Sein Kennzeichen iſt das Verſchwimmen alles deſſen, was die Gedanken des Tages beherbergte, zu einem allgemeinen unbeſtimmten Element, das in immer anderer Form hervortritt und doch immer daſſelbe iſt. Raphael, in ſeinem Beſtreben, den Paulus der Apoſtelgeſchichte zu geſtalten, hatte kein theologiſches Intereſſe. Er folgte einem unbeſtimmten Drange, über den Auskunft zu geben, ihm vielleicht ebenſo unmöglich geweſen wäre, wie Anderen um ihn her, in denen der gleiche Drang in anderer Richtung lebendig war.

Durch die Menſchheit geht zu allen Zeiten als höchſter Traum der Zukunft, eine Ahnung des Friedens, der Stille, der Erfüllung alles Ringens, des Verſtändniſſes aller Völker unter einander in Betrachtung und Erkenntniß der Dinge.

Die chriſtliche Theologie nennt er das Reich Gottes auf Erden; weniger myſtiſch ſchon klingt: Friede auf Erden und den Menſchen ein Wohlgefallen. Die, denen auch dieſe Faſſung nicht gefiele, könnten ſagen: Auflöſung alles politiſchen Ehrgeizes und Verwendung aller geiſtigen Kraft auf das Studium der Menſchenſeele und der natürlichen Erſcheinungen, in deren Mitte ſie geſtellt iſt.

Die Geſchichte zeigt Zeiten, in denen daran verzweifelt wird, dieſes Ziel jemals erreicht zu ſehen, dann aber auch wieder Epochen, in denen man ihm ſo nahe ſcheint, als ließe es ſich mit den Händen greifen. In den 70 und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde in Europa ein ſolcher Traum geträumt, aus dem die franzöſiſche Revolution uns kaum zu erwecken vermochte; und in den beiden erſten Jahrzehnten des Zeitalters der Reformation mit derſelben Zuverſicht einer Zukunft entgegengeſehen, die alle idealen Wünſche befriedigte. Nirgends glaubte man ſo ſicher daran als in Rom.

Mythologie, Geſchichte und chriſtliches Alterthum woben ſich in Rom zu einem verführeriſchen Gemälde ineinander, das Vergangenheit und Zukunft in ſich verband. Gebunden gleichſam an

die Stätte Roms, das als die älteste Stadt der Welt und als die heilige Mitte der Erde dastand, dessen Ruinen sich immer wieder in Paläste verwandelten, dessen Geschichte die Geschichte der Welt war, nahm es zu verschiedenen Zeiten ähnliche Gestalt an. Männer hatte es immer in Rom gegeben, die durch den Untergang der alten Macht und Herrlichkeit (Republik und Kaiserthum flossen da in Eins zusammen) von Schmerz erfüllt, zugleich aber auch wieder durch die Gewißheit der Unvergänglichkeit dessen, was sie unaufhörlich zusammenbrechen und sich wieder erheben sahen, getröstet, im Anblicke der ewigen Stadt wehmüthiger Begeisterung sich hingaben. Von dem Jahrhundert Cassiodors an, der, als Minister des großen Gothen Theodorich, für die praktische Wiederherstellung Roms sich abmühte, indem sein Gefühl, als begieße er doch nur die Ränder eines ungeheuren verschmachtenden Feldes, aus seinen Schriften so deutlich herausklingt, sehen wir von Jahrhundert zu Jahrhundert den Geist derer, die die Schicksale Roms zu verstehen im Stande waren, durch das gleiche Gefühl bewegt.

Während es aber über Tausend Jahre hindurch nur einsame Gestalten gewesen waren, in denen Rom solche Gedanken erweckt hatte, begann in dem Jahrhundert, in welchem Raphael auf die Welt kam, die begeisterte Anschauung der römischen Vergangenheit breiter zu fließen. Die Päpste sind bereits genannt worden, deren höchster Ehrgeiz es war, die alte Pracht der Stadt neu erstehen zu lassen. Was im Jahrhundert vor der Reformation mehr im Willen gelegen hatte, begann nun in der That sich zu zeigen. Die Peterskirche, für deren Umbau bisher nur Pläne gemacht worden waren, sollte nun wirklich zu Boden sinken, um einem neuen Tempel Platz zu machen, dessen Schönheit und Größe die Werke der ganzen Welt übertreffen würde. Eine Stimmung, an welcher theologische und philologische Wissenschaft, bildende und dichtende Kunst gleichen Theil hatten, fing an in Rom mächtig zu werden, deren Wellen zu der Zeit, wo Raphael

dahin gelangte, am Höchſten gingen. Es ſind das für das geiſtige Leben der Völker immer die glänzendſten, fruchtbarſten Momente, wo eine bis dahin von einſam arbeitenden, einzelnen Männern verbreitete Kunſt und Gelehrſamkeit plötzlich in die Adern des geſammten gebildeten Publikums einſtrebt. Es entſteht ein fruchtbarer, glänzender Zuſtand, wo Alles einander fördert, wo jede geiſtige Regung ihr Verſtändniß, jeder Keim ſeine Blüthe erlebt, jede Frucht vollgenießenden Lippen begegnet. So war die Stimmung Roms, in welche Raphael eintrat.

Eine Anſchauung der Vergangenheit hatte jetzt die Gemüther ergriffen, deren Großartigkeit uns heute noch begeiſtert. Man glaubte an eine Epoche völlig harmoniſchen Lebensgenuſſes, die einmal geweſen ſei und die jetzt neu hereinbreche. Nichts ſollte da fehlen. Einen unbeſchreiblichen Genuß am Daſein ſehen wir die Menſchen damals durchſtrömen. Raphael war kein Gelehrter — ſeine Briefe zeigen, wie gering das bei ihm war, was wir heute gelehrte Bildung nennen —, aber er athmete die Luft ſeiner Zeit und wohin er hörte oder horchte, ſchlugen die Laute und Gedanken des Alterthums an ſein Ohr. So mächtig war endlich in ihm dies Element, daß die ideale Reconſtruction des antiken Roms aus den vorhandenen Trümmern und Nachrichten der Autoren ſeine letzte Arbeit wurde, an der er ſich den Tod holte. Es war, als ſprühten die Denkmale der alten glorreichen Zeit ein geheimes belebendes Feuer aus, das treibend auf die Gedanken des neueſten Tages wirkte. Zwar predigten die nicht zu bewältigenden Ruinen der Stadt, welche überall in Höhe und Breite alles Vorhandene überragten, wie tief man geſunken ſei; aber ſie zeigten zugleich, wieviel diejenigen, in denen man auf das Unbefangenſte ſeine Vorfahren erblickte, Römer, wie man ſelber Römer war, an dieſer Stelle einſt vermocht hatten. Rom war das alte, ewige Rom für ſeine Bewohner, zu denen ſich nun auch Raphael rechnete. Trauer, Stolz und Selbſtvertrauen auf das, was man ſelber vermöchte, miſchten ſich. Die Ahnung

deſſen, was Jedermann damals im Herzen trug, mußte auch ihn erfüllen: die Hoffnung auf ein allgemeines großes Concil, eine Verſammlung Mann gegen Mann, welches die Verhältniſſe der Menſchheit ordnen und der Chriſtenheit den erſehnten Frieden geben ſollte. Es iſt wunderbar, wie dieſer Gedanke damals im Hintergrunde dämmerte. Die Furcht der Päpſte vor den Concilen zeigt am Beſten, welche Macht man ihnen beilegte. Man erwartete die Heilung aller Schäden nicht mehr von der Gelehrſamkeit, ſondern vom Zuſammentreffen der Geiſter. An die feſte Geſtalt dieſer Vereinigung und an ſpecielle Aufgaben dachte man ſo wenig damals als in den vierziger Jahren bei uns etwa, wenn von einem zukünftigen Deutſchen Parlamente geſprochen wurde. Nur erſt Zuſammenſein und der Reſt fände ſich. „Unſer Jahrhundert! Unſere Wiſſenſchaft! Ein Entzücken, jetzt zu leben!“ ſchreibt Hutten an Pirckheimer im November 1518 als er mit gelehrten Italiänern und Deutſchen in Augsburg ſaß. Vigent studia, florent ingenia! Man hoffte das Herrlichſte von der Zukunft und freute ſich der Gegenwart.

Betrachten wir Schule von Athen, Parnaß und Disputa als Werke des jugendlichen Raphael's in dieſem Sinne, ſo enthüllen ſie auf das Schönſte, was das Rom damals erfüllte, in das er eintrat. Es wird immer wahrſcheinlicher, daß die mächtigen architektoniſchen Conſtructionen, welche die rechte Seite der Disputa im Vordergrunde erfüllen, ſymboliſch den beginnenden Bau der Peterskirche bedeuten, während der Gedanke, der Tempel der Schule von Athen entſpreche dem damals von Bramante neuprojectirten Bau in ſeiner Vollendung, längſt angenommen iſt. Hier ſehen wir, in wie freier Phantaſie Raphael's Geiſt ſich erging. Die neue Peterskirche, als Symbol alles deſſen, was damals erwartet wurde, beherbergt eine Verſammlung, die über die höchſten Intereſſen der Menſchheit verhandelt: ein Concil im chriſtlichen Sinne, und zugleich eine Verſammlung von Philoſophen im Sinne Plato's. Nichts natürlicher, als daß Raphael

der Gedanke kam, die Architektur der Peterskirche zu verwerthen und daß ihm endlich dann als glänzender Gedanke aufging, Athen und Rom gleichsam vereinigt darzustellen, indem er Paulus als den symbolischen Vertreter der neuen Kirche, auf die man hoffte, in die Versammlung der griechischen Philosophen eintreten ließe, während er die Sehnsucht der Welt nach dem reinen Evangelium darin darstellte, daß er, im Vordergrunde unten links, die Thätigkeit der Evangelisten als der Lehrer des Volkes charakterisirte, wie man sie damals, wiederum in ganz neuer Anschauung, aufzufassen begann.

Ich möchte um Alles nicht, als traute man mir zu, Raphael etwa als den Programmmaler der Reformation hier aufstellen zu wollen. Schon bei Michelangelo hat mir ein Mißverständniß dieser Art die in Italien verbreitete Meinung eingetragen, als hätte ich ihn für einen heimlichen Lutheraner erklären wollen. Raphael würde Luther gar nicht verstanden haben. Raphael, auch wenn er fast Nichts als Gegenstände der heiligen Geschichte gemalt hat, war so wenig Theologe wo er dergleichen behandelte, als er bei der Arbeit an der Schule von Athen historischer Philosoph und kirchlicher Parteimann war. Aber der müßte blind sein, der leugnen wollte, daß der tief religiöse und sittliche Gehalt seiner Darstellungen nicht aus voller Empfindung dessen geflossen sei, was seine Zeit bewegte.

Fassen wir die Schule von Athen so, wie ich sie zu erklären suche, so bleibt Vasari's Deutung bestehen und die anderslautende Unterschrift auf Ghisi's Stiche vereinigt sich mit ihr. Im Jahre 1507, als Raphael die ersten Entwürfe für die Camera della Segnatura machte, war Plato's und Aristoteles' Autorität, wenn auch angegriffen, doch noch unerschüttert. Damals kam Luther als Augustinermönch über die Alpen und staunte Rom an. Nun aber beginnt die Bewegung in Deutschland und in Rom selber, wo mit völliger Unbefangenheit die Dinge verhandelt wurden und die Meinungen ihre heftigsten Vertreter fanden.

Die Zeit, in welcher Raphael die Camera della Segnatura vollendete, war die des Umschwungs. Bei Gelegenheit des Reuchlin'schen Processes, unter Leo X., standen sich in Rom die liberale und die strenge Partei entgegen und bekämpften sich, damals aber hoffte man zu vermitteln und Luther bot dem Papste ehrfurchtsvolle Unterwerfung und sogar Stillschweigen an. Eine so große Fülle von Dokumenten für die damaligen Zustände besitzen wir, daß sich genau erkennen läßt, wie die Dinge standen. Wir sehen wie im Vatican die „alten Aristoteliker" ihre fanatischen Vorsprecher hatten, während auf der anderen Seite diejenigen standen, auf deren Fahnen „das Evangelium und Paulus" geschrieben war.*) Eine Generation später erst gelangte in Rom die „strenge Partei" zur Herrschaft. Um die Mitte des Jahrhunderts erst.

In diesen Zeiten war es, daß Ghisi's Stich in Rom herauskam und sicher ist, daß, wenn er die Schule von Athen jetzt als die Predigt des Paulus erklärte, sein Publikum in ihr nicht mehr das erblicken konnte, was Raphael einst darin gesehen. 1565 zogen Francesco dei Medici und Giovanna d'Austria als Neuvermählte in Florenz ein. Die ganze Stadt war geschmückt und unter Anderem am Canto della paglia „zur Erinnerung an einen der edelsten Siege der christlichen Religion" Paulus in Athen dargestellt.**) Die übrigen Apostel waren gleichfalls vorhanden und die heidnischen Philosophen zerreißen ihre Bücher, die gewöhnliche Art, darzustellen, daß ein geistiger Gegner mit seiner Weisheit zu Ende sei. Die Gesinnung, die wir hier sich aussprechen sehen, war so verschieden von der, welche Raphael und das Rom Giulio's II. hegte, als die Werke Raphael's selber von denen verschieden sind, die im Dienste der neuen kirchlichen Anschauungen die römischen Kirchen und Paläste nun zu erfüllen

*) Crotus Rubianus an Hutten, aus Rom, Böcking I, S. 277.
**) L. R. I, S. 221.

beginnen. Auch Raphael läßt Paulus den Athenern ſcharf entgegentreten, aber um ſie, auf der Schule von Athen, als Philoſoph unter Philoſophen, auf der Darſtellung des Teppichs ſie durch begeiſterte Ueberredung zu ſich herüberzuziehen, während die „geiſtliche Partei“ der fünfziger Jahre nur bedingungsloſe Unterwerfung unter die Geiſtlichkeit oder Vernichtung kannte. Die Mittel, welche jetzt angewandt wurden, um den „wahren Glauben“ ſowohl zu verbreiten als aufrecht zu erhalten, ſind ſo furchtbar, daß ſie uns, wenn man davon lieſt, noch nach Jahrhunderten Grauen einflößen. Auch der größte Maler hätte jetzt keine Schule von Athen mehr im Vatican zu malen vermocht, wie die Raphael's.

So ſpiegeln ſich die Jahrhunderte in den Werken der Künſtler. Nichts natürlicher, als daß bei uns die erſten Verſuche, Paulus in Raphael's Schule von Athen wieder einzuführen, Widerſtand erregten. Nichts natürlicher aber auch, als daß der Anſchein, als handle es ſich hier um ein Hineindemonſtriren unberechtigter kirchlicher Anſchauungen, der Erkenntniß wieder Platz mache, daß Vaſari's und Ghiſi's Deutungen des Gemäldes die Reſte einer richtigen Erklärung ſind, die richtig zu verſtehen ihnen ſelber ſchon nicht mehr gegeben war.

Michelangelo's Sarkophage

in der Sacriſtei von San Lorenzo.

Der Gedanke, an die Kirche von San Lorenzo eine neue Sacriſtei oder Capelle anzubauen, welche Grabmäler der mediceiſchen Familie enthalten ſollte, wurde bereits unter Leo X. gefaßt. Gotti (Leben Michelangelo's I, S. 150) theilte zuerſt den Brief vom 28. November 1520 mit, aus dem hervorgeht, entweder, daß am 23. deſſelben Monats von Michelangelo eine Zeichnung der Sacriſtei ſammt einem Schreiben an den Cardinal Medici (nachmals Clemens VII.) eingeſandt war, deren Empfang am 28. beſtätigt wird, oder daß Michelangelo die Zeichnung (el disegno o schizo della capella) ſchon früher eingeſandt und ſich am 23. November nach ihrem Schickſal erkundigt hatte, worauf der Cardinal dann am 28. antwortet.

Aus dem Briefe des Cardinals erſehen wir, daß damals Michelangelo's Abſicht dahin ging, in der Mitte dieſer Capelle ein aus vier Gräbern zuſammengeſetztes Monument zu errichten. Jedes dieſer Gräber (cassoni) ſolle 3 Braccien (6 florent. Fuß) lang werden, meinte nun der Cardinal: zu begreifen vermöge er nicht, heißt es in dem Briefe weiter, wie Michelangelo, wenn das Grabmal ſeiner Zeichnung zu Folge nach jeder Seite auf vier Braccien Breite veranſchlagt ſei, mit dem Raume auszu-

kommen gedenke. Indeſſen er ordne ſich Michelangelo's Ermeſſen hier unter, den er in ſeinen Arbeiten fortzufahren bitte. Ueber den bildlichen Schmuck würden ſie ſich nächſtens perſönlich bereden.

Von dieſer Zeichnung iſt nichts mehr erhalten. Wir hätten an einen Freibau mit vier Faſſaden zu denken, eine Art Tempel vielleicht, wie das Grabmal Giulio's dem erſten Gedanken nach werden ſollte.

Als Michelangelo im April 1521 nach Carrara ging (L. M., 5. Aufl. I, S. 487), waren die neuen Pläne für die Capelle nur im Allgemeinen erſt genehmigt. Für Michelangelo's damalige Thätigkeit in Carrara verdanken wir Milaneſi (Briefe S. 582) genauere Mittheilungen. — e là fecci, lautet Michelangelo's eigene Notiz, tutte le misure di dette sepulture di terra e disegniate in carta. Wir verſtehen dies dahin, daß Michelangelo nach Maßgabe ſeiner Pläne die zu brechenden Marmorblöcke (welche an zwei verſchiedene ‚compagnie' vergeben worden) nicht nur in allen ihren Maaßen aufzeichnete, ſondern, als Erläuterung dieſer Zeichnungen, körperlich darſtellte, damit ein Irrthum unmöglich bliebe. Die Contrakte wurden vor ſeiner Abreiſe abgeſchloſſen.*)

Der Tod Leo's X. unterbrach die Unternehmung. Wie weit die Arbeiten bis zum April 1523 gefördert worden waren, erſehen wir aus dem zwar längſt bekannten, von Milaneſi (S. 421) aber zuerſt vollſtändig abgedruckten Briefe Michelangelo's an Giovanfranceſco Fattucci, den Geſchäftsführer des Cardinals. Michelangelo, 1521 aus Carrara zurück, hatte dem Cardinal

*) Wenn es in dem Contrakte vom 23. April (Mil. S. 396) alſo heißt: una figura di nostra donna a sedere secondo è disegnata, ſo iſt damit nur die Maaßangabe des Blockes gemeint, nicht aber etwa, daß eine Zeichnung der Statue, wie ſie werden ſollte, beigegeben war. Es exiſtirt eine derartige Federzeichnung nämlich, die Madonna in einer Profilanſicht darſtellend. Meiner Anſicht nach iſt dieſe Zeichnung ſpäter nach der Statue angefertigt worden und rührt nicht von Michelangelo her.

vorgeſchlagen, die Grabmäler in ihrer zukünftigen natürlichen Größe in Holz aufbauen zu wollen und die dazu gehörigen Figuren in Thon*) zu modelliren. Dazu kam es damals nicht, die Sache blieb liegen bis der Cardinal Papſt wurde; jetzt kam Michelangelo eine neue Idee: Leo's X. und Clemens' VII. eigne Grabmäler ſollten mit in die Capelle hinein: ſechs Grabmäler alſo nun ſtatt vier. Er äußert ſich darüber ſchriftlich. Den 7. Januar 1524 antwortet Giovanfrancesco Fattucci (Gotti I, S. 159), dem Papſt gefalle dieſe ‚fantasia' im Allgemeinen und er erwarte die Zeichnungen. Unterm 23. Mai ſchreibt Fattucci von Neuem darüber, indem er in lebendiger Weiſe über ein Geſpräch berichtet, welches der Papſt mit einem gewiſſen Meſſer Jacopo in Betreff der Grabmäler gehabt habe. Am letzten Montag ſei im Belvedere die Rede darauf gekommen ꝛc. Aus beiden Briefen Fattucci's läßt ſich kombiniren, was Michelangelo damals wollte.

Die Sacriſtei war als ein viereckiger, von einer Wölbung geſchloſſener Raum mit gleichen Seitenwänden gedacht. Mit der Kirche von San Lorenzo nur durch eine ſehr äußerliche Kommunikation zuſammenhängend, bildete ſie eine Grabkirche für ſich. An zwei der inneren Wände ſollten ſich je zwei die Wand einnehmende Grabmäler gegenüber ſtehen: hier das Doppelgrab des alten Lorenzo (den ich am liebſten Lorenzo den Großen nennen möchte, der Vater Leo's X.), und neben ihm das ſeines Bruders Giuliano; dort das Doppelgrab der beiden Herzöge: Giuliano's, Herzog von Nemours (der „Denker") und neben ihm das Lorenzo's, Herzog von Urbino (Piero's Sohn). Zwei Lorenzo's und zwei Giuliano's alſo ſich gegenüber. Dieſes letztere Doppelgrab an der einen Wand war, als Michelangelo die Idee faßte, auch Leo's X. und Clemens' VII. Gräber in die Sacriſtei zu bringen, in ſeinen architektoniſchen Theilen bereits vollendet, konnte alſo

*) terra e cimatura: Thon, in den Haare eingeknetet ſind, wie ſie bei den Tuchſcherern abfielen. Vergl. Vas. I, S. 135.

nicht mehr verändert werden. Die dritte Wand, zwiſchen beiden Grabmälerpaaren, war mit einer Niſche verſehen und ſollte wahrſcheinlich den Altar aufnehmen. Die vierte Wand dagegen, ihr gegenüber, war frei und es hätte der Eingang in ſie gelegt werden ſollen. Jetzt nun ſchlug Michelangelo vor, auch dieſe vierte Wand mit einer Niſche zu durchbrechen und die Grabmäler beider Päpſte anzubringen. Man meinte in Rom dazu, für zwei Päpſte ſei dieſe Niſche zu eng: man ſolle ihre Grabmäler einzeln aneinander gegenüberſtellen. Die Niſche in der dritten Wand würde demzufolge den Altar eingebüßt und ein Grabmal dafür empfangen haben, während nach Michelangelo's Plan die Kapelle an nur drei Wänden drei Paare von Grabmälern gehabt hätte.

Wir wiſſen nicht, wie darüber weiter verhandelt und abgeſchloſſen wurde. Keinesfalls aber konnte auch damals von dieſem eventuellen Zuſatze der beiden Papſtgräber die urſprüngliche Anordnung der vier anderen Gräber, je zwei an den zwei ſich gegenüberliegenden Wänden, tangirt worden ſein.

Für dieſe begann Michelangelo ſchon im Januar 1524 die Modelle herzuſtellen und die Architektur in Holz mit den Figuren in natürlicher Größe, wie vor drei Jahren von ihm vorgeſchlagen worden war. Er arbeitete allein mit dem Zimmermann Baſtiano, welcher den 12. Januar in die Arbeit eintrat und deſſen Lohn von nun an in den Ausgabepoſten vorkommt. Michelangelo betrachtete dieſe Arbeit als eine beſondere: die Holzarbeit koſtete 238, die Modellirung der Figuren 15 Liren. Anfang April kauft er Draht für dieſe letzteren (um dem Thon innere Haltbarkeit zu geben). Baccio di Puccione geht ihm bei den Modellen beſonders zur Hand. Ende April werden ſogar Lichte in Rechnung gebracht, weil beim ſchlechten Wetter ohne Beleuchtung in der Sacriſtei nicht zu ſehen war. Noch im Mai werden 105 Pfund Cimatura gekauft, unter den Thon zu miſchen. Im Juni hilft Baccio eine der modellirten Figuren mit Hede

(capecchio) bedecken, zum Schutze gegen die gleichzeitig in der Sacriſtei arbeitenden Maurer, welche das Gewölbe oben mit der Laterne abſchloſſen. In demſelben Monate werden deschi beſchafft, per lavorar su certe figure delle sculpture. Im Auguſt fängt die Bearbeitung der Blöcke an. Am 5. Oktober werden Nägel gekauft, per conficare centine per farvi su modegli per San Lorenzo, und am 27. läßt Michelangelo einen Marmorblock in die Sacriſtei transportiren für eine der Figuren, welche auf die cassoni kommen ſollten.

Centina bedeutet Kreisabſchnitt. In der Architektur nennt man ſo das ſtützende Gerüſt, über dem Wölbungen gemauert werden (den Lehrbogen). Im vorliegenden Falle bezeichnete Michelangelo damit wahrſcheinlich die Unterlagen in geſchwungener Form, auf denen die Modelle für die liegenden Figuren von Tag und Nacht oder von Morgen- und Abendröthe modellirt werden ſollten. Nach drei Wochen war eins dieſer Modelle fertig und die Steinmetzen wollten die Blöcke danach zuhauen. Ein Jahr ſpäter (Mil. S. 450) ſcheinen alle vier Figuren im Rohen fertig dargeſtellt zu ſein, die anderen dagegen, die Michelangelo Flüſſe, fiumi, nennt, ſind noch gar nicht angefangen, weil die Blöcke dafür noch fehlen. Den letzten Bericht über den Stand der Arbeiten vor der großen politiſchen Kataſtrophe in Florenz im Jahre 1527, deren nächſter Erfolg die Vertreibung der Medici war, giebt ein Brief, welchen Milaneſi ins Jahr 1526 ſetzt,*) worin vom Aufmauern der zweiten sepultura die Rede iſt, mit der begonnen werden ſollte, da die erſte sepultura fertig gemauert ſei. Auch für die zweite sepultura, heißt es darin, lägen bis auf einen geringen Reſt die fertigen Werkſtücke da. Während die Maurer ſo am Werke ſeien, wolle er die Figuren, che vi sono bozzate, bedecken laſſen. In vierzehn Tagen hoffe er dann die zweite Feldherrnſtatue l'altro capitano, beginnen

*) Ich nehme Milaneſi's Datirung einſtweilen an, die allerdings nur eine willkürliche iſt, aber zu ſtimmen ſcheint.

zu können, so daß von allen Figuren dann nur noch die vier Flüsse fehlten. Denn die sämmtlichen Figuren: die vier Gestalten auf den Sarkophagen nämlich, die zwei Feldherrn, sowie die Heilige Jungfrau, (welche für das Grabmal in der Mitte bestimmt sei) und die vier Flüsse, wünsche er, Michelangelo, eigenhändig zu arbeiten; die übrigen seien von geringster Bedeutung.

Damals, ersehen wir zugleich, hoffte er die innere Wölbung schon in Kurzem soweit fertig zu stellen, daß Giovanni da Udine von Rom kommen könne, um mit den Malereien zu beginnen. Die Sacristei wäre bei regelrechtem Verlaufe der Dinge binnen kurzer Zeit vollendet gewesen.

Aber es ist bekannt, wie die Ereignisse in Florenz die Arbeiten ins Stocken brachten, wie diese nach den Ereignissen von 1530, als die belagerte Stadt sich den Kaiserlichen ergab und die Medici zurückkehrten, wieder anfgenommen und 1534, als Clemens VII. starb, unvollendet dann für immer von Michelangelo aufgegeben wurden.

Dreißig Jahre später erst, unter Cosimo's Regierung, wurde von Vasari der heutige Zustand hergestellt.

Die Frage ist, wie weit stimmt dieser heutige Zustand, (welcher statt zwei einander gegenüberliegender Gräberpaare, nur zwei einzelne Sarkophage an den Wänden hat) zu dem von Michelangelo Beabsichtigten, ja, zum Theil schon von ihm Ausgeführten. Ich habe die Frage (L. M., 5. Aufl. I, Zusätze) bereits angeregt und zu beantworten gesucht. Ich komme hier ausführlicher auf sie zurück.

Fassen wir die oben angegebenen Daten noch einmal zusammen. Es ergab sich, daß den Plänen zufolge, welche bis 1527 maßgebend waren, der Schmuck von drei Wänden mit drei Grabmälern (sepulture), jedes zu zwei Särgen (cassoni), beabsichtigt war, daß die beiden einander gegenüber liegenden sepulture, (jede zu zwei cassoni), die Hauptsache bildeten, während

die dritte, den Päpſten gewidmete sepultura einen Zuſatz bildete, für den nachträglich noch der nöthige Raum geſchafft worden war: ſie konnte erbaut werden oder auch fortbleiben. Von den beiden Hauptſepulturen war die der einen Wand den beiden Herzögen, die der anderen dagegen Lorenzo dem Großen und ſeinem Bruder Giuliano gewidmet. Von dieſen beiden Doppelgrabmälern war das eine 1526 aufgemauert, für das andere lag das Material zubehauen vor. Ebenſo ſtanden zu dieſer Zeit die Figuren, bis auf den einen ſitzenden Feldherrn (für den gleichwohl der angearbeitete Block ſchon in der Sacriſtei lagerte) im Rohen fertig da. Nur die vier Flüſſe fanden ſich noch völlig im Rückſtande.

So 1526. Anders dagegen nach den Ereigniſſen von 1527 bis 1530. Die Thätigkeit Michelangelo's bezieht ſich von nun an nur auf die Vollendung der vier liegenden Geſtalten, die wir heute auf den Sarkophagen ſehen, ſowie der in den Niſchen über ihnen ſitzenden Feldherrn. Die dritte sepultura wird nicht mehr erwähnt. Sie hätte die unvollendete heilige Jungfrau, ſowie die beiden unter Michelangelo's Leitung von Montorſoli und Montelupo vollendeten Familienheiligen der Medici als Schmuck empfangen ſollen: dieſe Figuren wurden an der Wand, an der die sepultura aufgebaut werden ſollte, einfach in Niſchen aufgeſtellt. Die vier Flüſſe ſind ebenfalls in Stillſchweigen verſiegt.

Es iſt nach 1530 nun aber nicht blos von den beiden Papſtgräbern, ſondern auch von der Fertigſtellung jenes Doppelgrabes für Lorenzo den Großen und den älteren Giuliano keine Rede mehr, deſſen Aufmauerung doch bereits, wie wir ſahen, in die zwanziger Jahre fiel, denn wir müſſen nach Michelangelo's Darſtellung annehmen, daß die völlige Aufmauerung der Gräber an beiden Wänden vor 1527 erfolgt ſei. Hier wäre alſo nichts mehr zuzuſetzen oder fortzulaſſen geweſen, und es hätten dieſem vor 1527 bereits fertiggeſtellten architektoniſchen Beſtande die vier Särge, cassoni, ſelbſtverſtändlich angehört, denn nirgends finden wir eine Andeutung, als ſeien ſie ein beſonders zu be-

handelnder, vielleicht ganz am Schluſſe der Arbeiten erſt zuzuſetzender Theil des Ganzen geweſen. Was aber iſt aus dieſen vier cassoni geworden? Statt ihrer zeigen die beiden sepulture, wie ſie heute an den zwei Wänden daſtehen, jede nur einen einzigen Sarkophag, zwei Gräber alſo nur ſtatt ihrer vier. Ich wiederhole: an Stelle zweier sepulture, von denen die eine hier, den beiden Herzögen nebeneinander, die andere drüben, den älteren Brüdern Medici nebeneinander gewidmet geweſen wäre, fehlt heute überhaupt alles, was an dieſe älteren Medici erinnert. Wir haben nichts vor uns als an zwei Wänden zwei Sarkophage; die eine Wand iſt dem einen, die andere dem andern Herzoge allein gewidmet, deren Särge alſo nicht, wie früher bereits ausgeführt worden war, nebeneinander an einer Wand, ſondern heute an zwei Wänden einander gegenüber ſtehen. Und dieſem heutigen Thatbeſtande gemäß beſchreibt auch Vaſari das Innere der Sacriſtei, während Condivi's ſehr allgemein gehaltene Mittheilungen wieder einmal zeigen, daß er, der in Rom ſchrieb, Michelangelo's Angaben nicht recht verſtanden hatte. Er nennt keine Namen. In Cap. XL. ſpricht er von der sagrestia, welche der Papſt habe bauen laſſen „mit den Gräbern ſeiner Vorfahren“ (colle sepulture de' suoi antichi), was alſo nur auf Lorenzo den Großen und Giuliano zu beziehen wäre, während in Kap. XLV, wo die Sacriſtei genauer beſchrieben wird, von den vorhandenen Statuen, ohne Namensangaben, geſagt wird, ſie „ſtellten diejenigen dar, für die die Grabmäler gemacht worden ſeien“ (che rappressentano quelli per chi tai sepolture furon fatte).

Condivi's mangelnde Genauigkeit aber, inſofern er Michelangelo's authentiſche Erklärung gegeben hätte, braucht uns nicht zu kümmern. Aus Michelangelo's eigenen Briefen ging ja hervor, einmal, daß unter allen Umſtänden nur zwei Feldherrnſtatuen beabſichtigt waren (die freilich gleichfalls von ihm namentlich nicht bezeichnet werden), und zweitens, daß die eine

Wand die Gräber der beiden Herzöge, die andere die der beiden älteren Medici empfangen ſollte. Hieraus muß geſchloſſen werden, es ſei bereits von Anfang an beſtimmt geweſen, daß der eine capitano oder duca über den Särgen der beiden duchi, der andere über den Särgen der beiden älteren Medici, in der Niſche ſitzen ſollte. Anders gewandt: von Anfang an lag im Plane, daß die beiden jüngeren Medici, deren Leichnamen doch nur eine Wand mit einem gemeinſamen Grabmal geweiht war, als Statuen trotzdem an beiden Wänden einander gegenüber ſitzen ſollten, während die beiden älteren Medici, die in der zweiten sepultura an der zweiten Wand lagen, ſtatutariſch überhaupt nicht dargeſtellt würden. Es wäre, um es ausdrücklich zu wiederholen, von Anfang an die Dispoſition getroffen worden, daß einer von den beiden Herzögen an einer Wand hätte thronen müſſen, an der die Leichname der älteren Medici ruhten, während ſein eigener Körper gegenüber beigeſetzt war. Ob dieſes Amt, über den älteren Medici zu ſitzen, dem Herzoge von Urbino oder dem von Nemours zugetheilt worden war, finden wir nicht geſagt.

Nun aber bemerken wir, daß wenn die Grabmäler der Sacriſtei dieſem beabſichtigten Arrangement heute nicht entſprechen, noch weniger Vaſari's Beſchreibung dazu ſtimmt. Vaſari weiß von all jener in die zwanziger Jahre fallenden Thätigkeit Michelangelo's ebenſowenig wie von den zuſammenhängenden früheren Plänen. Es iſt ihm unbekannt, daß vor 1527 bereits die Figuren ziemlich fertig waren, auch erzählt er nirgends, wie Michelangelo die Grabmäler in natürlicher Größe von Holz aufgebaut hatte ꝛc. Daß Vaſari in der That aber deshalb ſchwieg, weil er nichts wußte, erhellt daraus, daß er an einer Stelle ſeines Buches gelegentlich das Richtige mittheilt ohne es zu verſtehen. Denn während er XII, S. 207 die Sacriſtei mit zwei Sarkophagen beſchreibt, wie ſie heute daſteht, hatte er vorher bereits, XII, S. 205, von vier beabſichtigten Grä-

bern geſprochen (eine Stelle die ſeinen früheren Commentatoren viel Mühe gemacht), auch die Perſonen, für die ſie beſtimmt waren, richtig genannt, ohne in der Folge dieſe Widerſprüche zu erklären. Vaſari ſcheint ſich über das Inkonſequente ſeiner Angaben auch niemals klar geweſen zu ſein, denn die betreffende Stelle lautet in der Ausgabe von 1568 gerade ſo wie ſie in der von 1550 gelautet hatte.

Zu erklären ſind dieſe Widerſprüche nicht; es bleibt einſtweilen nur übrig, ſcharf zu konſtatiren, daß ſie vorhanden ſind. Wir haben geſehen, wie innerhalb der zwanziger Jahre die Pläne für die Sacriſtei wechſelten: es müſſen alſo auch nach 1530 noch einmal maßgebende andere Beſtimmungen getroffen worden ſein. Aber welche? Daß Clemens VII. davon abging, ſein eigenes und Leo's X. Grab ſtatt in Rom in Florenz zu errichten, begreift ſich leicht. Ferner, daß man aus Sparſamkeit noch andere Einſchränkungen eintreten ließ. Warum aber ſtatt vier cassoni nur zwei Sarkophage? Und zwar, warum dieſe Aenderung, da doch vier cassoni, als integrirende Beſtandtheile der beiden sepulture, 1529 (oder 27) bereits mit aufgemauert worden waren, 1530 mithin fertig daſtanden? Es müſſen dieſe vier cassoni ſpäter alſo wieder beſeitigt und ſtatt ihrer die beiden Sarkophage, welche heute daſtehen, an ihre Stelle gebracht worden ſein. Allerdings ſchloß einer dieſer Sarkophage, als er kürzlich geöffnet wurde, zwei Leichname in ſich. Die Idee des Doppelgrabes zu zwei Leichen hüben und drüben iſt faktiſch alſo doch feſtgehalten worden. Klar iſt die Sache auf Grund der heutigen Akten nicht zu ſtellen. Warum, könnten wir ſagen, ſollte Michelangelo nicht auf den Wunſch des Papſtes, oder aus eigenem Ermeſſen, die Anordnung der vier cassoni ſpäter aufgegeben, ſie beſeitigt und die heutigen Sarkophage an ihrer Stelle geſetzt haben? Und hat er es nicht ſelbſt gethan, ließe ſich weiter ſchließen, ſo kann er wenigſtens die Zeichnungen dafür hinterlaſſen haben, nach welchen Vaſari die Sarkophage arbeiten ließ?

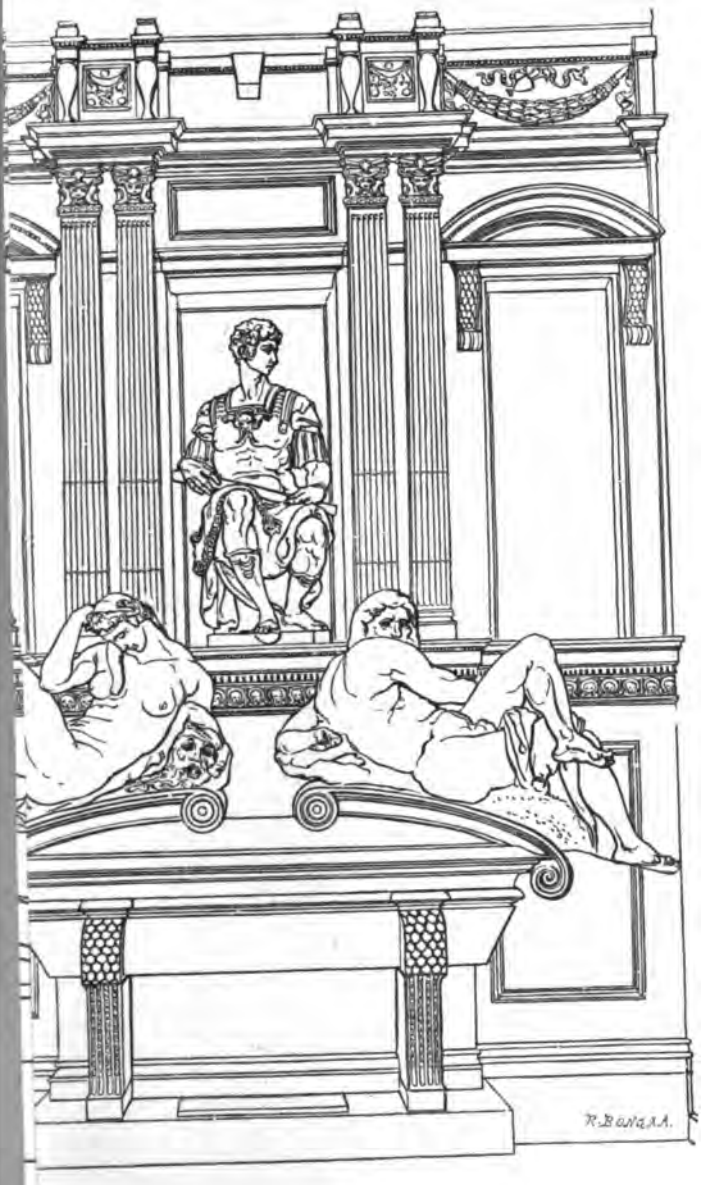
Auf dieſe Folgerung läßt ſich jedoch entſchiedener antworten. Wie ſie heute daſtehen, können ſie weder von Michelangelo gearbeitet noch angegeben worden ſein.

Die Sarkophage der Sacriſtei von San Lorenzo, auf deren jedem zwei Geſtalten ruhen, ſind von nach der Mitte hin ſanft anſchwellenden Deckeln überdacht, welche, in länglich abgerundeter Form nach beiden Seiten abfallend, den auf ſie gelagerten Figuren zwei milde gebogene, abſchüſſige Flächen bieten.

Betrachten wir zuerſt den Sarkophag unter dem von mir Lorenzo genannten Feldherrn, wo die Statuen der Nacht und des Tages ihren Platz gefunden haben.

Beide Geſtalten ruhen, wie der Anblick zeigt, nicht direkt auf dem Sarkophagdeckel, ſondern es ſind ihre unteren aufliegenden Theile aus einer Schicht rohen Marmors noch nicht völlig herausgearbeitet, die unter ihnen, zwiſchen Körper und Sarkophagdeckel, die ganzen Geſtalten entlang, herläuft. Dieſe Marmorſchicht ſehen wir auf eine Weiſe roh zugehauen, daß eine leichte Ausrundung gebildet iſt, welche ſich der Biegung des Sarkophagdeckels anſchließt und den Geſtalten Halt darauf giebt. Zugleich aber gewährt dieſe Marmormaſſe den Beinen und Füßen der Geſtalten, für die der Sarkophagdeckel, der nicht ſo weit reicht, überhaupt keine Unterlage mehr abgiebt, eine frei in die Luft ſtehende feſte Lagerſtätte. Wir ſehen mithin, daß der zum Theil unfertige Zuſtand bei den Figuren eine Bedingung ihrer Anbringung auf dem Sarkophagdeckel war. Wären ſie vollendet geweſen, ſo hätten die Beine in die freie Luft hineinragen müſſen.

Es kann aber Michelangelo's Abſicht nicht geweſen ſein, Tag und Nacht in dieſer Art unvollendet und mit rohem Marmor als theilweiſer Unterlage auf die Sarkophage zu legen. Ohne Zweifel boten ſeine oben erwähnten Modelle in natürlicher Größe dieſen Anblick nicht dar, ſondern die Figuren waren in



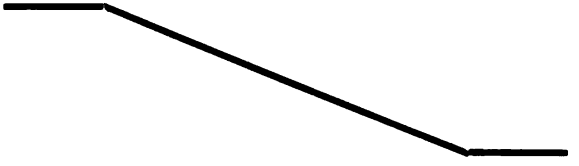
Nacht und Tag auf dem Sarkophage, wie sie heute daſtehen.

der Geſtalt von ihm modellirt worden, wie ſie von allem überflüſſigen Marmor frei auf der Architektur liegen ſollten. Ich führe dies aus, weil dadurch die Möglichkeit ausgeſchloſſen wird, als habe Michelangelo vielleicht, was ihm zuweilen begegnete, ſich bei den Figuren verhauen, ſo daß ſie aus dieſem Grunde zu den Sarkophagen nicht paßten und er einen Theil des rohen Marmors abſichtlich ſtehen zu laſſen genöthigt geweſen wäre. Ein ſo gleichmäßiges Verſehen bei allen vier Figuren anzunehmen, wäre eine Unmöglichkeit.

Denken wir nun aber bei der Statue der Nacht den überflüſſigen Marmor unter ihr fort, ſo ergiebt ſich ein Doppeltes. Erſtens, wie bereits bemerkt wurde, beide Beine der Figur ſtänden frei in der Luft: das eine, ausgeſtreckte, ohne alle Unterlage, das andere, angezogene, für den auftretenden Fuß in noch auffallenderer Weiſe ohne Widerhalt. Der Fuß träte wie auf einen unſichtbaren Boden. Rückten wir nun aber die Geſtalt, deren Poſitur in ihrer heutigen Lage eine unmögliche geworden wäre, auf dem Sarkophagdeckel hin und her, um ſie zu der Rundung deſſelben irgendwie in natürliche, entſprechende Lage zu bringen, ſo würde ſich dieſe nicht finden laſſen. Schon der eine Fuß des angezogenen Beines würde dies nicht geſtatten. Er ſoll, ſeiner Stellung nach, nicht auf einer abſchüſſig gleitenden, ſondern mindeſtens auf einer horizontalen Fläche aufſtehen, wie ſie der Sarkophagdeckel in ſeiner jetzigen Geſtalt überhaupt nicht darbietet. Und ſo: Sarkophagdeckel und Statue paſſen nicht bloß deshalb nicht zu einander, weil die Statue in größeren Maßen ausgeführt worden iſt als der Sarkophagdeckel, ſondern Sarkophagdeckel und Figur haben ihrer ganzen Form nach gar nichts mit einander zu thun, da die Statue eine größere und anders geſchwungene Unterlage verlangt, als die Rundung des Sarkophagdeckels, in jeder beliebigen Größe gedacht, zu bieten im Stande wäre. Und wiederholen wir dieſe Verſuche, Statue und Unterlage einander anzupaſſen, bei der Statue des Tages,

ſo werden wir denſelben Zwieſpalt finden. Auch hier verlangt die Statue eine größere und anders geſchwungene Unterlage.

Die Beſchaffenheit dieſer Unterlage im Allgemeinen war leicht zu ermitteln. Ich zog ohne Rückſicht auf den überſchüſſigen rohen Marmor eine Linie unter den Figuren hin, welche die für dieſe nothwendigen Stützpunkte ſchnitt und erhielt folgende:



Dieſe Linie, unter den beiden Statuen von Tag und Nacht hergezogen, gewährt die Möglichkeit, den Rücken der Figuren richtig aufzulegen und dem Fuße einen Grund zu geben, auf dem er ſich nicht nur glatt aufſtemmte, ſondern auch dem ohne dieſen Widerſtand von der Fläche herabrutſchenden Körper eine Stütze zu bieten vermochte. Die nach Maßgabe dieſer Schwingung herzuſtellende Unterlage der Geſtalten mußte bei weitem länger ſein, als die Hälfte des Sarkophagdeckels, mit der die Figuren ſich heute begnügen müſſen.

Zeichnungen Michelangelo's, welche dieſe Form haben, giebt es nicht. Ein Blatt in Florenz zeigt eine architektoniſch gegliederte Wand mit zwei Sarkophagen nebeneinander, jeder mit einer Figur und auf folgender Unterlage:

Die darauf ſkizzirten, horizontal gelagerten Figuren entſprechen den heutigen, für die eine rein horizontale Lage unmöglich wäre, ſo wenig, daß von dem Blatte abzuſehen iſt, welches, wenn auch im Hauſe Buonarroti befindlich, in bedenklicher Weiſe an einige Blätter erinnert, die für Fälſchungen zu halten ſind. Dagegen bietet ſich von anderer Seite was wir brauchen.

Als Michelangelo nach dem Tode Clemens' VII. die Arbeiten in der Sacristei liegen ließ, um sie überhaupt nie wieder aufzunehmen, wurde letztere geschlossen und Figiovanni, Prior von San Lorenzo, hatte die Schlüssel dazu. Dieser nun gewährte, wie Vasari an bekannter Stelle erzählt, dem Bildhauer Tribolo heimlich Einlaß und es sind eine Anzahl der Figuren Michelangelo's klein von diesem copirt worden. Drei davon, Tag, Morgen- und Abenddämmerung, befinden sich in der Akademie von Florenz und Photographien danach, welche ich Brogi verdanke, lassen recht erkennen, wie genau Tribolo die Originale nachahmte.

Aber nicht bloß an die Originale muß Tribolo sich bei seinen Copien gehalten haben. Diese gewähren mehr als die Originale! An den Stellen, wo der Marmor Michelangelo's noch roh die Glieder der Figuren umgiebt, sowie bei den Köpfen, welche bei Tag und Abenddämmerung von Michelangelo nur eben angedeutet sind, hat Tribolo offenbar die Modelle benutzt. Seine Zusätze sind sehr wichtig. Zwar fehlt, was den einen Sarkophag anlangt, die Nacht unter seinen Copien, aber die Statue des Tages ist vorhanden. Bei dieser erblicken wir als Unterlage einen reichen und schönen Faltenwurf (ohne allen Zweifel Michelangelo's und nicht etwa Tribolo's Erfindung) und unter diesen Falten in einer sanften, langausreichenden Linie hin die Formation des Sarkophagdeckels angegeben. Bei der Aurora und bei der Abenddämmerung tritt diese Faltenunterlage noch kräftiger hervor. Bei beiden Gestalten wird nun erst klar, wie sie als auf einem bedeckten Lager ausgedehnt gedacht waren, dessen Tücher hier wie dort über die Spitze ihres ausgestreckten Fußes hinausreichen, der sanft aber fest aufliegen und nicht etwa ins Freie herabhängen sollte.

Nur die intentionirte Länge und Richtung jedoch der Sarkophagdeckel läßt sich aus Tribolo's Copien erkennen. Die Architektur selbst ist unklar. Vielleicht, da bei allen drei Figuren die Unterlage sogar etwas Zufälliges hat, war Michelangelo jener

Zeit über das genauere Detail der Sarkophage noch im Unklaren. Darüber aber, wie dieſe in ihrer definitiven Form etwa beabſichtigt waren, empfangen wir von abermals anderer Seite weitere Andeutungen.

Nach dem Ableben Paul's III., zu einer Zeit alſo, wo von Michelangelo die Arbeit in der Sacriſtei nun wohl für immer aufgegeben worden war, ließen die Farneſe's durch Guglielmo della Porta ein Grabdenkmal errichten, das heute noch, wenn auch in weſentlich verringertem Umfange und an anderer Stelle, als eines der berühmteſten Papſtgräber der Peterskirche daſteht. Ueberliefert iſt nicht, daß dieſes ſtatuengeſchmückte Monument von Michelangelo erfunden worden ſei; allein ein Blick darauf genügt, um es als ein Werk zu kennzeichnen, das nur aus ſeiner Schule und zwar aus direkten Impulſen ſeines Geiſtes hervorgehen konnte. Heute in einer Niſche nur die Vorderwand zeigend, bot es früher, frei daſtehend, alle vier Seiten dar. Möglich, daß das zuerſt geplante freiſtehende Monument der Sacriſtei von San Lorenzo ſo gedacht geweſen war.

Auch hier haben wir unter einem auf dem Gipel thronenden ſitzenden Standbilde ein paar liegende Statuen, beide von kaum merkbarer Höhe nach zwei Seiten herab ſich hindehnend. Die Nachahmung der Statuen der Sacriſtei von San Lorenzo iſt ſo offenbar, daß es keines beweiſenden Wortes bedarf. Was aber findet ſich als Unterlage dieſer Statuen? In leibhaftiger architektoniſcher Ausbildung jene für die Statuen von San Lorenzo theoretiſch geforderte Linie! Unter meinen Photographien fanden ſich zwei, welche ſich in den Maßen deckten. Ich hatte nun nichts zu thun, als die Marmorſchnecken, welche die Unterlage der Figuren am Monumente Paul's III. bilden, durchzuzeichnen, auszuſchneiden und auf die Photographie der mediciäiſchen Gräber zu legen: mit einem Schlage war für Tag und Nacht die Lagerſtätte geſchaffen, deren ſie bedurften! So hatten ſie ſich ausſtrecken, auf eine ſolche Unterlage den Fuß aufſtemmen ſollen!

Ein so befriedigender Anblick bot sich, daß, als ich den Ausschnitt wieder fortnahm, der Sarkophag jetzt gradezu dürftig wirkte.

Eins der natürlichen Grundgesetze der Kunst gebietet, bei stockwerkartigem Aufbau dem oberen Abschluß freie, leichte Formen, dem Unterbau massige, schwere Gestalt zu geben. Man sehe, wie Michelangelo beim Grabmale Giulio's II., beim Hofe des Palazzo Farnese, oder, um das Gewaltigste zu nennen, bei der Peterskirche von schwerer Grundlage zu immer luftigeren Formen aufgestiegen ist. Nicht anders finden wir beim Monumente Paul's III. die liegenden Figuren unter der Statue des Papstes auf die dem Boden ziemlich nahen, wenig gegliederten Voluten hingestreckt, die ihrerseits dann auf eine breite, glatte Unterlage von buntem Marmor aufgelegt sind, eine Steinmasse, die man gleichsam die Plinthe des gesammten Monumentes nennen könnte und die bei einfachster Form die höchste Festigkeit repräsentirt.

Dieser beruhigende Abschluß nach unten fehlte den Wänden der Sacristei von San Lorenzo. Nun erst, indem eine Art vorspringender Stufe, wie das Monument der Peterskirche sie hat, hinzutrat, empfing das Ganze Grundlage und Festigkeit. Im Vergleiche zu dieser Steinmasse wirken die dünnen Untersätze der Sarkophage, die abermals auf dünnen Steinbalken stehen, ganz unerträglich. Man sehe sich eine der Wände der Sacristei unbefangen an. Die schwerlastende obere Architektur verläuft abwärts in den zufällig übereinander gestellten Untersatz der Sarkophage, der kaum die Stärke zu haben scheint, diese selbst mit den Figuren darauf zu tragen. Unnöthig hoch, schmal und, wie gesagt, dürftig erscheint diese Zusammenstellung, während das Monument Paul's III. in großartiger Einfachheit auf dem Boden aufsteht.

Nehmen wir an, Michelangelo's verlorenes Holzmodell der Sculpturen habe der Idee nach dem Grabmale Paul's III. etwa entsprochen, so löste sich nun auch die Frage, wie zwei cassoni an jeder Wand angebracht werden konnten. Denn sobald wir

Tag und Nacht nebeneinander auf zwei getrennte Unterlagen bringen, wie das Monument Paul's III. ſie für Giulia Farneſe und ihre Mutter bietet, ſo kann jede Figur als Bedeckung eines beſonderen Grabes, cassone, fungiren, nur daß die äußere Geſtalt der Sarkophage, vom Deckel abwärts, anders aufzufaſſen wäre. Der heute frei und für ſich daſtehende Sarkophag verſchwände, um von einem ganz anders geformten architektoniſchen Gliede erſetzt zu werden. Die Gräber, auf denen die Figuren nun liegen, wären, äußerlich gar nicht ausgezeichnet, in die gemeinſame mächtige Marmorſtufe, wenn wir ſie für die Sacriſtei als Abſchluß der geſammten Wandarchitektur nach unten hin annehmen wollen, hineingearbeitet wie in einen Felſen etwa. Michelangelo, ſahen wir, ſpricht nie von Sarkophagen: er ſagt cassone, was zwar mit Sarkophag überſetzt werden kann, im Allgemeinen aber mehr das Behältniß einer Leiche, die Höhlung, in der ſie ruht, bezeichnet, während sarcofago im engeren Sinne äußere künſtleriſche Form zugleich angedeutet haben würde. Ich nehme nun nicht an, daß Michelangelo bei den Gräbern von San Lorenzo die Sarkophage unter den Figuren völlig in den Stein habe verlaufen laſſen wollen, wie das bei dem Monumente Paul's III. ſcheinbar der Fall iſt und wie, der Einfachheit wegen, meine Zeichnung feſthält; ich glaube vielmehr, da es ſich nicht, wie bei den beiden Farneſiſchen Frauen, um nur ſcheinbare Sarkophage, ſondern um wirkliche Leichenbehälter handelte, Michelangelo habe die Sarkophage der Sacriſtei zwar der Maſſe nach zuſammenhängend gedacht, wie zugleich aber durch eine gewiſſe äußere Formgebung von einander trennen wollen; ſo daß, auch ohne daß die Figuren bereits auf den Deckeln lagen, die Sarkophage als ſolche erkenntlich geweſen wären. In einem der ſo gearbeiteten Sarkophage wäre dann der Leichnam des ermordeten Herzogs Alexander deponirt worden. Und wenn es bunter Marmor war, erklärte dies (ich wiederhole eine bereits gemachte Bemerkung), warum Doni, im Jahre 1547 etwa, den einen

Fremden in der Sacriſtei fragen läßt, wer denn in dieſem sarcofago macchiato beſtattet liege.

Darüber jedoch, wie um 1547 die Einrichtung der Capelle geweſen, will ich eine definitive Vermuthung nicht wagen. Ebenſowenig wie über alle Nebenumſtände, welche die Aufſtellung der heutigen Sarkophage begleiteten. Nur das Eine habe ich zu beweiſen verſucht, daß die heutigen Sarkophage weder von Michelangelo gearbeitet, noch auch nur angegeben worden ſein konnten. Eine Entſcheidung kann hier jedoch leicht gefunden werden. Ein Skizzenblatt, das die Sacriſtei unfertig darſtellt (wie wir deren von der Peterskirche und anderen Monumenten ſo vielfach haben), oder Rechnungen, deren Sinn uns vielleicht nun erſt verſtändlich würde, können plötzlich alles klar machen.

Ich mache endlich noch auf einen ſeltſamen Umſtand aufmerkſam.

Es wurde im Obigen vorzugsweiſe auf die Nacht und den Tag Bezug genommen: es ſcheint ſich wie von ſelbſt zu verſtehen, daß Aurora und Crepuscolo ſich genau wie dieſe beiden verhielten. Allein dem iſt nicht ſo. Dieſe Geſtalten, die oberflächlicher Betrachtung nach genau in der Weiſe auf die zwei Seiten ihres Sarkophagdeckels gelegt zu ſein ſchienen, wie Tag und Nacht gelegt ſind, zeigten einen bedeutenden Unterſchied, als ich auf einer ſie darſtellenden Photographie auch ihnen mit dem Ausſchnitte der beiden Marmorſchnecken des Monuments der Peterskirche einfach eine andere Unterlage zu geben verſuchte. Während Nacht und Tag in ihrer horizontalen Lage genau auf dieſe neue Unterlage gepaßt hatten, fand ich, daß Aurora und Crepuscolo auf ihrem Sarkophage bei weitem ſteiler gelegt waren, ſo daß, wenn ich die Marmorſchnecken des Monumentes der Peterskirche unter ihnen herziehen wollte, dieſe entweder aus ihrer horizontalen Lage heraus halb aufrecht geſtellt, oder die Figuren aus ihrer jetzigen Lage heraus horizontaler gelegt werden mußten. Offenbar war Letzteres das Richtige.

Beiden Figuren fehlt, als äußerer hauptſächlichſter Unterſchied von Nacht und Tag, die dieſen noch anhängende Unterlage von rohem Marmor. Sodann zeigt ſich, daß ſie (ganz vollendet iſt ja keine einzige von allen vier Geſtalten) in bei weitem größerem Maße durchgeführt ſind. Man hatte ſie deshalb nicht, als es ſich darum handelte, ſie auf dem Sarkophagdeckel anzubringen, wie Nacht und Tag einfach horizontal legen können, indem man für die ausgeſtreckten Beine den rohen Marmor als Unterlage frei abſtehen ließ, ſondern ſie in feſteren Anſchluß an den Sarkophagdeckel bringen müſſen. Hier gewahren wir nun recht deutlich, das dieſer ſeinen Dimenſionen nach überhaupt nicht den genügenden Platz für die Figuren bietet. Die Beine der Aurora und des Crepuscolo ſollen der künſtleriſchen Idee nach

Der Tag in Tribolo's Copie.

auf irgend einer Fläche ruhen. Aurora und Crepuscolo ſind, wie Tribolo's Copien zeigten, als auf ihren Lagerſtätten ausgeſtreckt gedacht, von der jene ſich erhebt, während dieſer ſich zum Schlafe ausdehnt. Statt den Statuen dieſe Unterlage zu gewähren, iſt man ihnen eine Lage zu geben gezwungen geweſen, bei der, wie wir ſie vor Augen haben, die Beine herabhängen, im entſchiedenſten Widerſpruche zu den Abſichten des Künſtlers.

Offenbar hat man bei beiden Geſtalten den noch anhängenden, für die unterliegenden Falten beſtimmten rohen Marmor in viel weiterem Umfange ſpäter entfernt, als bei Nacht und Tag. Ich ſchnitt die Geſtalten, jede einzeln, nun aus dem photographiſchen Blatte heraus und ſuchte ſie ſo, in horizontaler Lage, den beiden Marmorſchnecken anzupaſſen. Es war auffallend, wie ſie jetzt mit einem Schlage die richtige, natürliche, offenbar künſtleriſch vorbereitete Lage empfingen. Ich glaube, daß dieſes gelungene Experiment in ſeiner Weiſe ebenſo deutlich die Unmöglichkeit beweiſt, die heutigen Sarkophage der Sacriſtei ſeien als die von Michelangelo gewollte Unterlage der vier ruhenden Geſtalten zu betrachten, als es das bei Nacht und Tag gethan hatte.

Raphael's Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum.

Die Madonna di Terranuova gehört nicht zu den weltberühmten Gemälden Raphael's, ist aber das kostbarste Werk seiner Hand auf dem Berliner Museum. Ueber Ort und Zeit der Entstehung wissen wir nichts, Vasari erwähnt sie nicht, Raphael's Namen trägt sie nicht. Doch rührt sie meiner Ansicht nach von ihm her.

Passavant sagt (franz. Uebertr. II, S. 25), das auf dem Gewandsaume der H. Jungfrau befindliche M könne Ursache zum Zweifel geben, was anzudeuten scheint, daß, Passavant's Meinung nach, Zweifel zu äußern nicht geradezu unmöglich wäre. Wollte man Raphael's Urheberschaft ernstlich bestreiten, so könnten Gründe in der zu großen Verwandtschaft des Gemäldes mit Werken Perugino's gefunden werden, welche die gleiche Behandlung zeigen. Indessen es ist bekannt, mit welcher Geschicklichkeit Raphael sich in die Werke der Meister, unter deren Einflusse er gerade stand, hineinarbeitete. In ähnlicher Weise hat er Lionardo und, später, die Venetianer nachgeahmt. Sie könnten ferner darin gesucht werden, daß dieses Gemälde mit einer auffallenden Sicherheit der Technik ausgeführt ist, welche eine ältere, völlig erfahrene Hand voraussetzte. Indessen die florentiner Federstudie der Madonna und noch andere Indizien, die im Laufe

dieſer Unterſuchung zur Sprache kommen werden, zeigen ziemlich ſicher, daß Raphael der Urheber des Bildes ſei, und die ungemeine Empfindung, die das Werk belebt und aus ihm den Betrachtenden anſtrömt, ein Element das für die früheſten Werke Raphael's das zwar allgemeinſte, zugleich aber ſicherſte Merkmal iſt, läßt kaum einen anderen Meiſter hier zu.

Die Madonna di Terranuova entſtand zu einer Zeit, wo Raphael noch in den Formen und in der Farbengebung Perugino's arbeitete.

Die Würdigung des Pietro Perugino wird heute dadurch erſchwert, daß er der „Lehrmeiſter Raphael's" war. Bei dieſer Stellung beider Künſtler zueinander iſt man faſt genöthigt, auch bei der Beurtheilung Perugino's ganz für ſich allein, den Hauptaccent auf den Werth zu legen, den ſeine Werke neben denen Raphael's etwa beanſpruchen dürften. Raphael aber hat ſich in einigen Arbeiten, die unter ſeinen eignen Werken nur als erſte Anfänge zählen, ſeinem Lehrer bereits ſo überlegen gezeigt, daß mit der bloßen Nebeneinanderſtellung dieſer beiderſeitigen Leiſtungen eigentlich Alles geſagt zu ſein ſcheint. Bei den ſpäteren Gemälden, auf denen Raphael's Ruhm beruht, kommt ſeine perugineske Epoche nicht mehr in Betracht. Perugino gehört zu den vorbereitenden Meiſtern der neuen Blüthezeit, von deren Wirken bald kaum noch eine Spur übrig war und deren ihrer Zeit bedeutender Ruf zu ſeinen eignen Lebzeiten noch verblaßte. Was Perugino, der nach dem Tode Raphael's noch gemalt hat, in ſeinem Alter hervorgebracht, trägt veraltetes, ſteifes Gepräge und erweckt nur das Bedauern über zu lange dauernde Production.

Und doch hatte Perugino im letzten Viertel des von 1400 bis 1500 laufenden Jahrhunderts (welches wir das fünfzehnte, die Italiäner das Quattrocento nennen) in Mittelitalien bedeutenderes Anſehen genoſſen als eine Reihe von Malern, die wir heute unbedenklich für intereſſanter halten als ihn. Er war

der berühmte, allbegehrte Meiſter, der die Maſſe der ihm angebotenen Beſtellungen trotz enormer Thätigkeit nicht zu bewältigen vermochte. Er iſt von den Zeitgenoſſen über Signorelli, Botticelli, Filippino Lippi, Roſelli, Pollajuolo, Ghirlandajo und andere „erſte Meiſter" dieſes Schlages geſtellt worden. Erſt als man in Orvieto alle Hoffnung aufgegeben hatte, Perugino für die Malerei im Dome zu gewinnen, entſchloß man ſich ſie Signorelli zu übertragen. In dem Gedichte, das Raphael's Vater dem Ruhme der Herzöge von Urbino widmete, wird Perugino mit Lionardo da Vinci auf dieſelbe Ehrenſtufe geſtellt.*) Der Grund, weshalb wir heute anders urtheilen, fließt aus Perugino's Vorzügen ſelber: was wir unſerer Betrachtungsweiſe nach weniger ſchätzen, wurde damals höher geachtet. Jene ebenaufgezählten Maler erſcheinen unſeren Blicken als die abſchließenden letzten Repräſentanten des Quattrocento. Sie zeigen ſich in ſchärferem Maße als Individualitäten. Sie halten ſich unbefangener noch in den Gränzen der älteren Kunſt, haben etwas Naturwüchſiges, ahmen unbekümmerter nach was ihnen Leben und Phantaſie vor die Seele ſpiegeln, und laſſen einen erfreulichen höchſten Aufſchwung innerhalb ihrer Eigenthümlichkeiten erkennen. Perugino dagegen verläßt dieſes Gebiet. Er ſtrebt nach Höherem. Er bereitet die Herrſchaft des Styles vor. Er ſucht die hergebrachte Figurenverwirrung, welche die Compoſition jener Anderen erfüllt, in kunſtvoll aufgebaute, durchſichtige Gruppen aufzulöſen. Der Einfluß der Sculptur auf ſeine Methode iſt erſichtlich. Jede Geſtalt wird als einzelnes wohlberechtigtes Element mit Licht, Schatten und genügendem Luftraume ringsum plaſtiſch zur Erſcheinung gebracht. Vorder-, Mittel- und Hintergrund werden mit abſichtlichen Unterſchieden behandelt. Vor allem aber, Perugino führt eine ſtrenge Symmetrie der geſammten Compoſition ein,

*) Vgl. M. Jordan's über Perugino im fünften Bande von Dohme's Kunſtwerke und Künſtler.

die ihre Mitte und ihre beiden Hälften nach rechts und links empfängt. Figur hier und Gruppe hier entspricht der Figur und Gruppe dort, die Bewegungen im einzelnen empfangen strengen Bezug aufeinander, überhaupt, Alles ist in Harmonie zueinander gesetzt. Dies war neu und erregte die Bewunderung der Zeitgenossen; für unser Auge freilich, wie für das Publikum von dem Perugino selber in älteren Jahren sich umgeben sah, sind diese Anfänge, verglichen mit dem von Raphael und Anderen sehr bald Geleisteten, ungeschickte Versuche. Und diesen am Ende der Laufbahn des Meisters ungünstigen Eindruck seiner Werke beeinträchtigte zudem der Umstand, daß Perugino früh bereits, überhäuft von Arbeiten, stehen geblieben war und unter übermäßiger Betheiligung von Schülerhülfe Gemälde sehr verschiedener Güte herzustellen begonnen hatte, von denen bald die besten sogar die mittelmäßigen seiner ersten Epoche nun nicht mehr erreichten.*)

Ist Perugino heute also nur insoweit noch für uns von Wichtigkeit, als Raphael's Anfänge den so deutlichen Stempel seiner Schule tragen, so erkennen wir eben deshalb um so schärfer auch, wie Raphael einige der von Perugino empfangenen Lehren so tief erfaßt und in sich aufgenommen hat, daß ihr Einfluß bis in seine letzten Werke hineinreicht. Perugino's Forderung strenger Symmetrie in der Composition und plastischer Abrundung der Gestalten ist von Raphael stets als das Wichtigste beim Aufbau seiner Gemälde im Auge behalten worden. Allerdings, je höher Raphael steigt, um so kunstvoller sucht er die feste Architektonik seiner Compositionen zu verstecken: in den Anfangswerken aber

*) Rumohr hat zuerst darauf hingewiesen, daß zu der Zeit, wo Raphael bei Perugino als Lehrling eintrat (wir wissen nicht, in welchem unter den neunziger Jahren), diese zweite Epoche der Erstarrung und des Verfalls in Perugino's Thätigkeit längst angebrochen war. Im großen Publikum wurde er damals freilich noch lange in hohen Ehren gehalten und es lagen noch viele Jahre dazwischen, ehe er Michelangelo vor Gericht belangte, weil dieser sich öffentlich tadelnd über ihn ausgesprochen hatte.

ſehen wir ihn noch ſo offenbar darauf hinarbeiten, daß er bei der frühſten Skizze der Disputa z. B. nur die eine, linke, Hälfte des Gemäldes (die eine Hälfte des Halbkreiſes den er auszufüllen hatte) in Figuren leicht ſkizzirte, da er dieſe eine Seite als maßgebend für die andere, rechte, anſah. Es verſtand ſich bei ihm von vornherein von ſelbſt für das beabſichtigte Gemälde, daß der Figur hier die Figur dort entſprechen müſſe. Man theile das Spoſalizio: auf jede Hälfte wird genau der gleiche Antheil an Figurenmaterial entfallen. Daſſelbe Reſultat würde eine ideale Theilung der Madonna Anſidei, oder der figurenreicheren Madonna da Perugia (ehemals des Königs von Neapel) haben. Dieſes Princip ſehen wir mit ſolcher Sicherheit und zugleich in ſo natürlicher Art befolgt, daß ſich überhaupt kein Beiſpiel dafür findet, daß es außer Acht gelaſſen wäre, und daß ſich z. B. unter den Compoſitionen für die Libreria des Domes von Siena die von Raphael herrührenden daran allein ſchon würden herauserkennen laſſen, daß ſie ſtreng ſymmetriſch aufgebaut ſind.

Deshalb muß es in hohem Grade auffallend erſcheinen, wenn wir bei der Madonna di Terranuova auf der einen Seite einen Verſtoß gegen dieſe Regel entdecken, auf der andern aber die meiſterhafte Art beobachten, in der dieſer Verſtoß verdeckt, oder beſſer, in der er wieder aufgehoben worden iſt.

Die Madonna di Terranuova iſt auf eine kreisrunde Tafel von 87—88 C. Durchmeſſer gemalt worden. Theilen wir ſie durch einen ſenkrechten Durchmeſſer, ſo fallen links von dieſer Linie, auf das linke Halbrund der Tafel alſo, nicht nur der größere Theil des Körpers der Madonna, ſondern zugleich deren Kopf, der Kopf des Kindes, ſowie der kleine links neben der Madonna ſichtbare Johannes, während rechts von der Linie, auf dem rechten Halbrunde alſo, nur die rechts neben der Madonna angebrachte Kindergeſtalt ſichtbar iſt, von der wir einſtweilen nicht wiſſen, wie wir ſie nennen oder erklären ſollen.

Dieſe dritte Kindergeſtalt hängt außerdem mit den übrigen Figuren kaum zuſammen, ſie iſt wie ein ſpäterer Zuſatz der Compoſition nur angehängt. Fehlte ſie, ſo würde Niemand an dieſer Stelle eine Lücke empfinden, zu deren Ausfüllung es einer Figur bedürfte.

Dagegen iſt zugleich aber erſichtlich, daß der Kopf dieſes dritten Kindes mit derſelben außerordentlichen Sorgfalt ausgeführt worden iſt, die, einige Nebentheile des Gemäldes abgerechnet, auf allen Theilen deſſelben waltet. Die Hände nämlich erſcheinen überall geringer der Malerei nach und nur von Gehülfen ausgeführt zu ſein. Hierin iſt jedoch nichts Außerordentliches zu ſehen. Beim Kopfe des Kindes bewundern wir dieſelbe zarte Modellirung, dieſelben durchſichtig bräunlichen Schattentöne, wie ſie Perugino's Arbeiten der beſten Zeit zeigen und die Raphael ſo wunderbar ihm ablernte, zugleich den nicht näher zu beſchreibenden perſönlichen Reiz, die Grazie, welche Raphael allen ſeinen Werken verlieh und die auch für dieſe Madonna das entſcheidendſte Zeichen ſeiner Urheberſchaft war. Niemand wird daran zweifeln, daß, wenn das Gemälde überhaupt von Raphael herrührt, auch das fremde Kind neben der Madonna von ihm ſein müſſe, und daß, wenn die geſammte Compoſition in ihrem Aufbau eine Abweichung von der ſtrengen Symmetrie zeigt, die Raphael's Arbeiten ſonſt nie fehlt, dieſer Mangel von ihm ſelbſt in das Gemälde hineingebracht worden ſein müſſe.

Dies der Grund, weshalb von mir angenommen war,*) die Compoſition habe anfangs dieſes dritte Kind überhaupt entbehrt und das Gemälde habe in ſeiner erſten Entſtehungsperiode ein anderes Ausſehen gehabt.

Für dieſe Annahme bot die Beſchaffenheit der Tafel, auf welcher das Gemälde ausgeführt iſt, eine Art von beſtätigendem Beweiſe dar.

---

*) Leben Raphael's, I.

Die Tafel, von Linden- oder Pappelholz, ist aus vier*) senkrecht aneinanderstoßenden Stücken in vorzüglicher Weise zusammengefügt worden. Die Risse, wo diese Stücke sich treffen, sind jedoch wohl zu erkennen. Die Breite der Stücke beträgt von links nach rechts gehend 13½, 39, 25, 10 C. Denken wir nun das letztgenannte Stück (von 10 C.) fort, auf das gerade der Kopf des hinzugesetzten dritten Kindes fällt, so gewinnt die Composition sofort ein anderes, einheitliches Ansehen. Ziehen wir aber bei dem so verbleibenden Reste des Gemäldes eine Linie durch die Madonna hindurch, durch welche ihre in der Breite uns zugewandte Gestalt gleichmäßig getheilt wird und tragen wir, von dieser Linie ausgehend, nach der linken Seite hin ebensoviel von der Tafel ab, als nach der rechten Seite, nach Fortnahme jenes Stückes, von der Tafel noch übrig war, so schließt sich die Madonna mit dem Christkinde und dem Johannes zu einer Composition zusammen, der wir nur an der oberen und unteren Seite ein Unbedeutendes an Holzfläche zuzugeben brauchen, um ein viereckiges in sich abgeschlossenes Gemälde vor Augen zu haben, das in seinem Aufbau der Lehre Perugino's von der Symmetrie in strengster Weise Genüge thäte.

Diese idealen Operationen würden nicht von mir vorgeschlagen worden sein, hätte sich ihre Zulässigkeit nicht aus einer der für unser Gemälde vorliegenden Handzeichnungen ergeben.

Wir besitzen eine (früher in Madrid befindliche, Passavant unbekannte) Federzeichnung Raphael's, welche die Composition unserer Madonna in diesem früheren Stadium zeigt.**) Hier haben wir die Composition ohne das dritte Kind. Hier haben wir ferner statt der runden Form die viereckige Form des beabsichtigten Gemäldes. Hier haben wir, wenn wir die Madonna

*) nicht „drei".

**) Eine gefälschte Copie dieser Zeichnung befindet sich im Museum Wicar zu Lille. Sie rührt von derselben Hand her, welche so viele Blätter zur Grablegung Raphael's gezeichnet hat.

mit einer ſie in zwei gleiche Theile theilenden ſenkrechten Linie durchſchneiden, zugleich die Linie welche die ganze Skizze ſelbſt in zwei gleiche Theile theilt. Hier haben wir alles das von Raphael's Hand gezeichnet vor Augen, was ſoeben von jener als nothwendig anzunehmenden, aus der runden Compoſition des Gemäldes herausconſtruirten idealen viereckigen Compoſition verlangt worden iſt. Im Uebrigen unterſcheidet die Zeichnung von dem Gemälde die größere Einfachheit der Grundmotive ſowie eine andere Fingerſtellung der linken Hand der Madonna, den Hauptunterſchied aber bildet, daß rechts und links dicht hinter ihr, über ihre Schultern blickend gleichſam, hier ein Engel und dort ein bärtiger älterer Heiliger erſcheinen, die auf dem Gemälde fortgefallen ſind. Die techniſche Behandlung der Zeichnung deutet zugleich auf eine vielleicht um Jahre frühere Zeit hin als die, zu der das Gemälde vollendet worden iſt.

Ein klarerer Beweis, dafür, daß das Gemälde anfangs als ein viereckiges, ohne Zuthat des dritten Kindes im Sinne Perugino's ſtreng ſymmetriſches, beabſichtigt geweſen ſei, könnte nicht verlangt werden. Und auch die Folgerungen, erſtens, daß das dritte Kind ſpäter zugeſetzt worden ſei, zweitens, daß die Symmetrie des Ganzen durch dieſen Zuſatz geſtört worden ſei, und, drittens, daß man der Compoſition nachträglich einen runden Abſchluß verliehen habe, ergeben ſich von ſelbſt.

Auf drei Fragen mangelt nur noch die Antwort: in welchem Stadium der Arbeit fand dieſe Umwandlung Statt, warum fand ſie Statt, und was bedeutet das zugeſetzte dritte Kind mit dem Heiligenſchein über ſich?

Ich hatte angenommen, die Compoſition ſei erſt dann geändert worden, als mit der Ausführung des Gemäldes auf der Holztafel bereits der Anfang gemacht worden war. Aus vier ſenkrecht aneinandergefügten Stücken iſt dieſe Tafel zuſammengeſetzt. Der Umſtand, daß in dem Anſatze des vierten Stückes, rechts von der Madonna, auf welcher das zugeſetzte Kind

seinen Platz findet, zugleich die Linie sich bietet, welche auf der Madrider Handzeichnung die ganze Composition nach dieser Seite hin abschließt, ließ den Gedanken aufkommen, es sei eine viereckige Holztafel mit dem bereits begonnenen Gemälde darauf einer späteren Umformung unterworfen worden, und die Madonna hätte somit schon einen gewissen Grad von Ausführung, nach Maßgabe der Madrider Zeichnung, erreicht haben müssen als die Umänderung nachträglich eintrat.

Der Prozeß wäre etwa so zu denken gewesen.

Auf der einen Seite (rechts von der Madonna) setzte man an die vorhandene, aus zwei Stücken zusammengefügte, viereckige, mittlere Tafel das neue Stück an, auf das das dritte Kind gemalt werden sollte. Auf der anderen Seite (links an der Madonna) hätte man jedoch, ehe man auch hier ein neues Stück ansetzte, auf welcher ein kleiner Theil des Johanneskindes heute zu finden ist, aus irgend einem technischen Grunde, einige Centimeters vom Holze der mittleren Tafel abgenommen und sodann erst auch hier den Ansatz angebracht. Darauf wäre der so entstandenen, nun aus vier Stücken bestehenden neuen Tafel durch Absägen ringsum kreisförmige Gestalt gegeben, und das Gemälde der erweiterten Composition gemäß vollendet worden.

Gegen die Annahme, daß so verfahren worden sei, spräche der Umstand, daß der Grund des Gemäldes sich überall glatt und gleichzeitig aufgetragen findet. Nirgends ist hier der Ansatz einer neuen Grundirung zu bemerken, auch gehen die feinen Risse, welche in zarten Linien das ganze Gemälde in horizontaler Richtung überziehen, bei den Ansatzstellen gleichmäßig durch. Die Umwandlung der Tafel aus einem Viereck in die jetzige Kreisform müßte also in einem so frühen Stadium der Malerei vorgenommen sein, daß es für uns kein Interesse mehr hat, ob die Operation jetzt erst oder vor Beginn der Malerei auf der Tafel überhaupt erfolgt sei. Für das, was uns bei der Erweiterung des Gemäldes interessirt, kann ebensogut angenommen werden,

die Umgeſtaltung der Compoſition ſei erfolgt als dieſe nur erſt noch als Zeichnung exiſtirte. Ganz aufgeben aber durfte ich die Idee einer Umänderung des, wenn auch nur in den erſten Elementen bereits auf die Tafel gebrachten Gemäldes deshalb nicht, weil der Berg im Hintergrunde links neben der Madonna in ſeinen Umriſſen zu auffallend mit den Körperumriſſen des auf der Zeichnung dieſen Platz einnehmenden Engels übereinſtimmt, als daß die Vermuthung, es ſei der Engel bereits gemalt geweſen und ſein Körper in einen Berg verwandelt worden, abzuweiſen geweſen wäre. Man müßte für den Fall, daß in der That das Gemälde bereits begonnen geweſen wäre als man ſein Format umzuändern beſchloß, dann annehmen, Raphael habe die Luft abgeſchliffen und durchweg neu angelegt, ſo daß die ebengenannten gleichmäßig über alle vier Stücke hinweg ſich ziehenden feinen Querriſſe der Luftpartien darin ihre Erklärung finden.

Indeſſen, wie bemerkt, für die Entſcheidung der Fragen, die uns hier intereſſiren, iſt dies Alles nebenſächlich. Genug, daß in irgend einem Stadium der Arbeit die Compoſition verändert wurde. Daß der Skizze nach etwas Anderes beabſichtigt worden war, als ſpäter zur Ausführung kam, darauf kommt es an.

Wie wurde bei dieſer Veränderung nun zu Werke gegangen?

Raphael kaſſirt die auf der Handzeichnung den Hintergrund ausfüllenden beiden Geſtalten, den Engel zur Linken und den Heiligen zur Rechten der Madonna. Statt ihrer tritt eine lichte Landſchaft mit breiter Fernſicht ein. Er rückt ſodann, um ein Gegengewicht für das rechts zugeſetzte dritte Kind zu ſchaffen, die Madonna ſammt dem Jeſuskinde und Johannes aus der Mittelaxe der Compoſition heraus, ein wenig nach links. Er bringt im Hintergrunde neben der Madonna eine Stadt an mit einem Berge dahinter, welcher letztere ſeiner Maſſe und Abgrenzung nach, wie wir eben ſahen, dem Körper des Engels (den

Kopf abgerechnet) der früher daſtehen ſollte, genau entſpricht. Auf der rechten Seite der Madonna dagegen, wo das fremde Kind neben ihr angebracht wird, verleiht Raphael dem Hintergrunde maſſig felſige Geſtaltung, um auch ſo das Gegengewicht gegen die Gruppe der Madonna mit den Kindern auf der linken Seite des Gemäldes zu verſtärken. Auf dieſe Weiſe gelingt es ihm, ein Gleichgewicht für die neue Compoſition zu gewinnen. Mit Mitteln jedoch wird dies erreicht, die weder Perugino jemals angewandt hatte, noch Raphael auch in der Folge jemals wieder zur Anwendung gebracht hat. Die Leiſtung erſcheint als das gelungene Experiment, einer bereits abgeſchloſſenen Compoſition einen unorganiſchen Zuſatz anzufügen und doch wieder ein harmoniſches Ganze daraus zu formen.

Dieſe Harmonie nun ſo erſcheinen zu laſſen, als ſei ſie von Anfang an beabſichtigt geweſen, hat Raphael weitere Kunſtgriffe gebraucht. Während der kleine Johannes links neben der Madonna den Kopf ein wenig zur anderen Schulter hin geneigt hält (eine bekannte Stellung, die Perugino und ſeine Schule mit Vorliebe anwendet), neigt das fremde Kind den Kopf ein wenig unſerer Seite zu. Die Gewandung der beiden kleinen Geſtalten, dort ſtumpf violet, hier orange, iſt fein zu einander abgeſtimmt und zwiſchen ihnen beiden dadurch abermals ein äußerlicher Bezug in Scene geſetzt, welcher das fremde Kind als integrirenden Theil der ganzen Gruppe erſcheinen läßt. Der linken, auf der Skizze flach erhobenen Hand der Madonna iſt eine ſegnende Stellung gegeben worden, welche ſich auf das fremde, dicht neben ihr erſcheinende Kind beziehen könnte, ſo daß es auch hierdurch mit den anderen Geſtalten feſter verbunden wird.

Und ferner, um dieſen Effekt durch ein letztes Mittel zu verſtärken: während der Kopf des kleinen Johannes etwas Allgemeines hat, ſicherlich nichts Portraithaftes erkennen läßt, zeigen ſich der Kopf des Chriſtuskindes ſowohl als des dritten Kindes ganz anders geartet: beide ſind ſcharf individuell gehalten, und

beide gleichen einander! Ich darf, indem ich zur Erwähnung dieſer Aehnlichkeit gelangt bin, zugleich nun zur Beantwortung der Frage übergehen, was mit dem dritten Kinde gemeint ſei.

Paſſavant ſagt, „einer der Apoſtel" ſei darin dargeſtellt. Im Berliner Kataloge heißt es*) „wahrſcheinlich der Apoſtel Johannes". Beidemale war die Anſchauung wohl maßgebend, daß Johannes als derjenige unter den Apoſteln gilt, welcher von Anfang an Chriſtus am nächſten ſtand. Die Legende indeſſen liefert einen noch feſteren Anhalt. Profeſſor X. Kraus in Freiburg machte mich zuerſt darauf aufmerkſam, einer der Apoſtel werde ſpeziell als Bruder Chriſti angeführt, Jacobus, der Sohn des Alphäus, auch Jacobus der Jüngere genannt, von dem die Legende berichtet, er ſei Chriſtus ſo ähnlich geweſen, daß Maria ſelber beide nicht von einander habe unterſcheiden können**).

Daß Jacobus der Jüngere als der Bruder Chriſti galt, beruhte auf der Legende von der dreifachen Ehe der Mutter Maria's. Anna hatte drei Männer nämlich gehabt und von jedem derſelben eine Tochter Namens Maria. Drei Marien alſo ſtanden nebeneinander: die Mutter Chriſti und zwei Couſinen derſelben, beide verheirathet, und zwar eine von beiden mit Alphäus, dem Bruder Joſeph's ihrem Schwager alſo. Bei den Juden aber, ſagt das Rationale des Durandus (VII, X, 3) pflegten doppelte Geſchwiſterkinder Geſchwiſter genannt zu werden, eine Sitte, welche jetzt noch in Toskana walte. (Raphael ſelber hatte einen Vetter,

*) Der Katalog der Gemäldegalerie des Berliner Muſeums erwähnt die in dieſem Aufſatze behandelten Fragen nur mit wenigen Worten indem er, ohne mich zu nennen, auf dasjenige Bezug nimmt was ſich im erſten Theile meines Leben Raphael's S. 82 ff. findet. Die Bemerkungen des Kataloges ſind jedoch ſo knapp gehalten, daß das Vorhandenſein des Madrider (jetzt Berliner) und Florentiner Blattes nicht einmal erwähnt werden konnte.

**) So erzählt Mrs. Jameſon ohne die Quelle anzugeben. In der Legenda aurea heißt es nur, adeo ut plerique in eorum specie fallerentur (Gräſſe, S. 295). Judas mußte deshalb auch Chriſtus küſſen, weil man ſonſt vielleicht den Jacobus hätte ergreifen können.

den wir der gleichen Sitte gemäß, als Bruder Raphael's angeführt finden).

Die Aehnlichkeit der beiden Kinder auf unſerem Gemälde ſcheint mithin eine beabſichtigte geweſen zu ſein. Nur eine einzige bildliche Darſtellung gleichen Inhalts iſt mir bekannt: eine heilige Familie des Andrea del Sarto in Wien zeigt ein drittes Kind neben Johannes und Jeſus, bei dem die Aehnlichkeit mit letzterem auf das Entſchiedenſte durchgeführt und, wie bei der Madonna di Terranuova, dadurch verſtärkt worden iſt, daß dem kleinen Jacobus und dem Jeſuskinde genau die gleiche Haltung des Kopfes gegeben worden iſt.

Eine Legende, welche den jüngeren Jacobus im Kindesalter als Geſpielen des Chriſtkindes erſcheinen läßt, fehlt und deshalb auch wohl kommt die künſtleriſche Zuſammenſtellung ſo ſelten vor; die Annahme drängt ſich auf, es ſei von Raphael aus beſonderer Veranlaſſung die Geſtalt des kleinen Jacobus dem Gemälde zugefügt worden.

Die beiden Kinder gleichen einander aber nicht nur, ſondern zeigen zugleich entſchieden individuelle Geſichtsformen.

Ich weiß, zu wie großen Täuſchungen die Annahme individueller Aehnlichkeiten bei Kunſtwerken führen kann. Man iſt nur zu geneigt, bei den weiblichen Geſtalten der bildenden Künſtler und der Dichter, wenn ſie uns beſonders lebendig anmuthen, eine Geliebte als Urbild vorauszuſetzen. Ich glaube, in allen dieſen Fällen ergiebt ſich ſobald wir tiefer eindringen faſt immer das gleiche negative Reſultat: es zeigt ſich, daß dieſe ſcheinbar ſo individuellen Züge von verſchiedenen Seiten her der Phantaſie des Dichters zuflogen und daß, ſelbſt wenn ein Urbild vorhanden war, dieſes ſoweit verändert wurde, daß gerade jene beſonderen Züge zumeiſt als Zuthaten fremden Urſprungs erſcheinen. Ich brauche nur daran zu erinnern, in wie weſentlichen Aeußerlichkeiten die Lotte in Werther's Leiden von der wirklichen Lotte, nach der Goethe ſeine ideale Schöpfung formte, verſchieden war,

und zwar dem Willen des Dichters nach ſein ſollte, und in dieſem Falle gerade liegt eins der auffallendſten Beiſpiele vor, daß eine dichteriſche Figur nach einer wirklichen geſtaltet worden ſei.

Bekannt iſt, zu welchen Phantaſien die Annahme geführt hat, Raphael's Vater habe auf ſeinen Gemälden den kleinen Raphael und deſſen Mutter Magia als Modell für Maria und das Kind benutzt. Zuletzt ſollte jedes liebliche Engelsköpfchen bei ihm den kleinen Raphael darſtellen. Noch ſchlimmer ging man bei Raphael's ſelbſtgemalten Jugendportraits zu Werke, deren man allein auf den Malereien der Bibliothek von Siena mehr als ein Dutzend herauserkannte. Auf Perugino's Arbeiten war es bei jedem Jünglingskopfe erlaubt, Raphael als Urbild zu denken. Und nicht minder wurden hinter Raphael's Madonnen beſtimmte Frauen vermuthet.

Raphael ſelber jedoch giebt über ſein Verfahren Aufſchluß in dem oft citirten Briefe an den Grafen Caſtiglione. Der Graf war der Meinung geweſen, die Geſtalt der Galatea verdanke ihre Schönheit einem beſonderen Modelle. Raphael explicirt dagegen, wie ihr nur eine allgemeine Idee zu Grunde liege, für die er die einzelnen Theile in einer einzigen Frau nicht zuſammenfinde, ſo daß er um eine ſchöne Frau zu malen viele ſchöne Frauen ſehen müſſe. Raphael giebt alſo zu, Alles, Zug für Zug, dem Leben entnommen zu haben, für das Ganze aber behält er ſich den Urſprung aus der eigenen Phantaſie vor.

Bis auf einen gewiſſen Grad vermögen wir Raphael's Modelle nun zu verfolgen. So hat die Dresdner Madonna Verwandtſchaft mit einigen Frauengeſtalten, die ſich auf Gemälden und Zeichnungen Raphael's in jenen ſpäteren Jahren nachweiſen laſſen. Auf einer Studie für die Venus der Farneſina, welche das von Pſyche dargebotene Gefäß mit erhobenen Händen zurückweiſt, tritt die Aehnlichkeit mit der Madonna hervor. Je weiter wir jedoch in Raphael's frühere Zeiten zurückgehen, um ſo entſchiedener beobachten wir bei ihm die Wiederholung der

von Perugino erfundenen Typen, denen in unbedeutendem Maße individuelle Anklänge zugemiſcht ſind.

Aber es konnte bei der Beſtellung eines Madonnenbildes individuelle Aehnlichkeit ausdrücklich verlangt worden ſein. Wir wiſſen von Madonnen und Heiligen, in denen beſtimmte Perſonen dargeſtellt werden ſollten. Das gleiche Verlangen durfte bei den Kindern ausgeſprochen werden. Ebenſogut wie Jemand ſeine Frau, oder Tochter oder ſogar ſeine Geliebte als Heilige oder Madonna zu ſehen wünſchte, konnte er ſein Kind in dieſer bevorzugten Stellung ſehen wollen. In dem ſoeben ausgeführten Verhältniſſe des Malers zu den Modellen, denen er aus künſtleriſchen Rückſichten allein das entnimmt, was er braucht, hatten die Frauen und Kinder welche für Madonnen benutzt wurden, perſönlich mit der Jungfrau und mit dem Kinde nichts zu thun: ganz anders ſtellte ſich nun die Sache. Jetzt handelte es ſich nicht um einen idealen Kopf, zu dem man der Natur gleichſam die Beſtätigung entnahm, ſondern um einen realen Kopf, den man zu idealiſiren hatte. Ich habe was dieſen zweiten Fall anlangt wenig Bemerkungen über Raphael mitzutheilen. Nicht eine einzige Madonna, wo ſich eine gewollte Aehnlichkeit dieſer Art vermuthen ließe. Auf der Krönung Karl's des Großen im Vatican hat er, wohl auf Befehl Leo des Zehnten, Karl die Züge Franz des Erſten gegeben: ſonſt, wo er Portraits auf ſeinen Compoſitionen anbringt, bringt er ſie entſchieden als ſolche und nicht in idealer Verkleidung in das Gemälde hinein. Auf der Schule von Athen giebt er neben andern auch das eigene Portrait, aber nicht indem er ſich als Theilnehmer der Verſammlung von Philoſophen erſcheinen läßt, ſondern indem er ſich als faſt unbetheiligter Zuſchauer an den Rand der Compoſition ſtellt. Daß Bramante mit Archimedes identiſch ſei, iſt eine durch authentiſche Bildniſſe nicht beſtätigte Vermuthung Vaſari's. Das gleiche Verhältniß findet bei den Frauen ſtatt. Nirgends wüßte ich einen hiſtoriſchen Kopf auf Raphael's Gemälden nachzuweiſen,

der etwa mit dem Portrait ſeiner Geliebten im Palazzo Barberini ſtimmte. Zwar ſcheint er die Frau des Angelo Doni als heilige Caterina dargeſtellt zu haben, wahrſcheinlich aber haben Spätere hier erſt aus einem einfachen Portrait durch Zuſätze ein Heiligenbild gemacht. Und was die berühmte Frau mit dem Schleier anlangt, welche im Palazzo Pitti als ein Werk Raphael's gilt und deren Aehnlichkeit mit der Siſtiniſchen Madonna nicht fortzuläugnen iſt, ſo würde dies Gemälde, falls es von Raphael ſtammt, was ich bezweifle, in ſeine letzten Jahre gehören, für welche der Einfluß des beſtimmten Modelles, das hier dargeſtellt worden wäre, ausdrücklich zugegeben worden war.

Vergleichen wir jedoch das auf unſerem Madonnenbilde zugeſetzte Kind mit anderen Kindergeſtalten auf anderen Werken Raphael's, ſo begegnen wir dem Köpfchen noch einigemale. Es gleicht dem Chriſtkinde der Giardiniera, nur daß dem Kinde hier volleres Haar gegeben worden iſt. Entſchiedener noch tritt die Aehnlichkeit hervor bei einer viel ſpäter entſtandenen Kinderfigur: dem am Altare ſtehenden Knaben auf dem Opfer von Lyſtra. Wenn wir dieſe drei Darſtellungen unter ſich ſowohl, als mit allen übrigen Kinderfiguren Raphael's vergleichen, ſo drängt ſich die Nöthigung faſt auf, ſie mit einem beſtimmten Modell in Verbindung zu bringen, welches Raphael in verſchiedenen Stellungen gezeichnet und gelegentlich verwandt hätte. In dem Jacobus der Madonna di Terranuova würden wir dann das frühſte Vorkommen conſtatiren. Nirgends auf den 1505 und 1506 gemalten Madonnen finden wir bei Raphael das Beſtreben, in den Köpfen der Madonna, der Kinder oder Nebenfiguren individuell zu ſein. Alle ſind ſie zugleich ganz anders geartet als die des Chriſtkindes und des Jacobus unſerer Madonna. Sie haben etwas entſchieden Allgemeines, Ideales. Erſt ſpäter beginnen bei Raphael die Köpfe, denen auf künſtleriſchem Wege jene ſcheinbare Individualität verliehen worden iſt, welche zu der Täuſchung führte, als ſeien lebendige Muſter gleich friſchweg

von der Natur abgeſchrieben worden. Ich glaube, wenn Raphael auf unſerer Madonna eine Ausnahme machte, ſo lag der Grund darin, daß in der That eine beſtimmte Aehnlichkeit vom Beſteller verlangt worden war.

Die Erklärung der Umänderung des Gemäldes durch den Zuſatz des kleinen Jacobus würde ſich dann etwa ſo geſtalten.

Anfangs war eine einfache Madonna mit Heiligen beſtellt worden. Aus irgend einem Grunde wurde, nach der Anfertigung der Cartons, oder nach Beginn des Gemäldes bereits, der Wunſch maßgebend, ein beſtimmtes Kind darauf angebracht zu ſehen, das nun als Jacobus dazugefügt wurde. Die Verhältniſſe konnten z. B. ſo liegen, daß die Familie, von welcher die Beſtellung ausging, als das Gemälde bereits begonnen war, ein Kind mit Namen Giacomo verlor. Das Gemälde ſollte nun dahin geändert werden, daß es zu dieſem Kinde in Beziehung käme. Ich führe dieſe Hypotheſe an, weil ſich vielleicht in Perugia einmal Notizen finden, die auf den Bau einer dem St. Giacomo minore geweihten Capelle hindeuten, woraus ſich dann vielleicht weiteres ergiebt. In irgend einer Kirchenchronik könnte dergleichen ſtehen, und man pflegt in Perugia, dem ſein Giornale di Erudizione artiſtica zu großer Ehre gereicht, mit beſonderem Eifer ſolchen Daten auf der Spur zu ſein.

Berlin, Pfingſten 1879.

Zwei Stiche von Friedrich Weber.

1.

Tizian's Irdiſche und Himmliſche Liebe.

1876.

Friedrich Weber in Baſel (mit dem ich ſeit vielen Jahren nun ſchon befreundet bin) ſchafft mit anhaltendem Fleiße weiter und zeigt in jeder neuen Platte neue Seiten ſeines Talentes. Während die früheren Sachen mehr den Stempel der franzöſiſchen Schule tragen, aus der Weber hervorgegangen iſt und der er anfänglich ganz angehörte: eine manchmal zu ſehr hervortretende, uns etwas kühl anmuthende Eleganz, hat er von der Zeit an, wo er nach ſeiner Vaterſtadt Baſel überſiedelte und Gemälde des dortigen Muſeums zu ſtechen begann, ſeinen Blättern immer größere Wärme gegeben. Die ſo wachſende Fähigkeit trieb ihn an, ſich neue Aufgaben in dieſer Richtung zu ſtellen. Hätte mir Weber vor zehn Jahren geſagt, er beabſichtige Tizian's himmliſche und irdiſche Liebe zu ſtechen, ſo würde ich bedenklich geweſen ſein, wie er damit zu Stande käme. Nachdem ich in der Folge aber ſeine Madonna von Lugano (von Luini) und ſein Portrait Amerbachs (nach Holbein) geſehen, konnte ich nicht zweifeln, daß er dieſes Gemälde bewältigen werde. Trotzdem machte mich ein Abdruck der begonnenen Platte, welchen ich im Sommer auf der Münchener Ausſtellung ſah, wieder zweifelhaft in Betreff des letzten farbigen Hauches, der da noch ſo ganz

fehlte und von dem angesichts dessen was vorlag nun zu fürchten stand, daß er überhaupt ausbleiben könne. Als ich jetzt aber das Blatt aufrollte, das er mir vor einigen Wochen in einem Pariser Abdrucke zusandte, war ich überrascht von der vollendeten Leistung. Die Wiener Abdrücke, welche ich später in hiesigen Kunsthandlungen sah, bringen die Arbeit nicht so zur Geltung. Die Farbe ist schwärzer und kälter im Ton und manche zarten Linien wirken zu hart. Genau derselbe Uebelstand, welcher sich bei den Berliner Abdrücken der Bella Visconti geltend machte, die Weber vor einigen Jahren gestochen hat und die hier herausgekommen ist. Ein in Darmstadt gedruckter Probedruck dieses Blattes, den ich besitze, übertrifft für mein Gefühl alle spätern Berliner Abzüge. Was jenen in München ausgestellten Druck der unvollendeten Platte anlangt, so sollte ein Kupferstecher niemals einwilligen, daß seine Arbeiten vor ihrem völligen Abschlusse dem größeren Publikum mitgetheilt werden.

Nur wer Tizian's Gemälde in der Galerie Borgheſe selbst gesehen hat, wird die Schwierigkeiten ganz ermessen, welche dem Stecher hier sich darbieten. Ein Zusammentreffen lebhafter Farben findet statt, welche in bloßes Weiß und Schwarz zu transponiren fast unmöglich erscheinen muß. Keine Photographie des Gemäldes hat ein erträgliches Ansehen. Hell und dunkel stehen in greller Abstufung neben einander. Und trotz dieser Kontraste sehen wir wieder die zartesten Mitteltöne wirksam neben den lichten Farbenmassen, die eigentlich doch nichts neben sich aufkommen lassen sollten.

Tizian's Gemälde ist doppelt so lang als breit, die Figuren sind unter Lebensgröße gehalten. Zwei weibliche Gestalten bilden auf dem rechten und linken Theile des Bildes gleichsam jede für sich die Mitte. Wir sehen sie, hier und dort, an den beiden Enden eines breit sich hinziehenden marmornen Sarkophages sitzen, der, wie oft in Italien geschieht, nun als Wassertrog dient und aus dem das Wasser durch eine Röhre in den Vordergrund fließt,

den dichtes Gras und Blumen füllen. Von dieſen beiden Frauen, deren Antlitze vom zarteſten Helldunkel angehaucht ſind, iſt die eine, zur Rechten, völlig nackt. Halb ſitzend, halb gleichſam nur ausgeſtreckt ſich auflehnend, hat ſie am einen Ende des Sarkophages Poſto gefaßt. Ein leichter Flor umgiebt ihren Schooß, ein faltenreiches lang herabwallendes Gewand iſt um ihren linken erhobenen Arm, zwiſchen Schulter und Elnbogen, feſt umgewunden, ſo jedoch, daß es nur dieſen einen kleinen Theil des Körpers verhüllt und übrigens in aufgebauſchtem bewegten Faltenwurfe hinter der Figur hinabfällt, für deren einer Seite es ſo zum Hintergrunde wird. Ein Haupteffekt der Malerei iſt, wie die reine Schönheit der Geſtalt ſich von dieſem Gewande abhebt. Mit dem rechten, ſtraff aufgeſtellten Arm ſtützt ſie ſich auf den Rand des Sarkophages auf, ſich hinüberneigend zu der zweiten Geſtalt an ſeinem anderen Ende drüben, der ihr Profil wie fragend zugewandt iſt. In der Hand jenes anderen linken, halb erhobenen Armes, um den das Gewand ſich windet, trägt ſie ein die Hand eben füllendes, flach vaſenartiges Gefäß, aus deſſen engem Halſe ein zarter Rauch ſich in die Höhe zieht und in die Wolken der Landſchaft einzufließen ſcheint. Das gewellte, blonde Haar, über der Stirn geſcheitelt, iſt ſchlicht dem Nacken zugeſtrichen. Die beiden Füße ſind an den Knöcheln über einander gelegt, ſo daß der eine, linke, allein ſichtbar iſt, wie er ſich in das weiche Gras, auf dem er ſteht, leicht eindrückt. Von dieſem Fuße aufwärts, zum Knie, zur Hüfte, zum Arm empor, läuft eine faſt gerade Linie, während nach der anderen Seite der ſich bald ſanft vordrängende, bald zurückweichende Umriß in wundervollen Wendungen Schenkel, Leib und Bruſt umſchreibt.

Wer außer Tizian hätte dieſen tadelloſen Körper ſo darſtellen können? Dieſe Vereinigung von Ehrfurcht gebietender Reinheit und warmem Leben? Tizian iſt der Maler des Lebendigen. Jeder Künſtler, ſagte Lawrence, lernt mit mehr oder weniger

Mühe ein Auge malen, Niemand aber „einen Blick", wie Tizian. Die Schönheit einer Frau beſteht für den, deſſen Empfindung lebhaft davon betroffen wird, gewiß nicht in Dingen, die ſich in einem maleriſchen Examen abfragen ließen. Der flüchtige Wechſel der Farbe, die Unruhe ebenſoſehr als die Ruhe, das Unbeſtimmte entzückt ebenſoſehr als das feſt Erkennbare, als das, was ſich als Umriß und deutliches Kolorit darbietet. Man braucht kein Maler oder Kunſtverſtändiger zu ſein, um über die Schönheit einer Frau zu reden. Für dieſe ungelehrten Leute zumeiſt malte Tizian.

Das Flüchtige, Allgemeine, was bei jedem Blicke anders erſcheint, weiß er darzuſtellen. Er hält feſt was feſtzuhalten unmöglich ſcheint. Der Eingeweihte erkennt die Kunſt und glaubt im Geheimniſſe zu ſein, er entdeckt in der That einen Theil der künſtleriſchen Kraft und der angewandten Mittel. Wie aber kann es gelingen, dieſen Pinſelzügen mit dem Grabſtichel nahe zu kommen? Und doch wird man zugeſtehen, daß es Weber hier wohl gelungen ſei. Darin aber zeigt ſich die Genialität eines Kupferſtechers, daß er auf ſeinem Felde leiſtet, was zu leiſten kaum möglich ſchien.

Dieſe nackte Geſtalt, von der ich bis jetzt allein geſprochen habe, wird die Himmliſche Liebe genannt, der aus dem Gefäße aufſteigende, mit den Wolken des landſchaftlich reich angelegten Hintergrundes ſich vermiſchende Rauch deutet es an. Ein Paar Schmetterlinge, welche um eine Blume ſpielen, die neben ihr im Graſe ſteht, weiſen ebenfalls darauf hin. Auch entſpricht dieſe Bezeichnung der ganzen Erſcheinung, obgleich nirgends ein ſichtbares Mittel angewandt iſt, dieſen Effekt hervorzubringen. Sie hat nicht eigentlich das Ausſehen eines jungen Mädchens, ſie erinnert etwas an eine Eva, die auch gleich bei ihrer Erſchaffung in den Formen einer Frau dargeſtellt zu werden pflegt.

Erhöht aber wird, das „Himmliſche" ihrer Erſcheinung durch die Geſtalt auf der linken Seite des Gemäldes, am anderen

Ende des Sarkophages, deren irdiſcher Schmuck einen Gegenſatz zu ihr bilden ſoll.

Nicht eigentlich auf, ſondern neben dem Sarkophage, tiefer alſo als jene, daſitzend, erſcheint dieſe zweite Geſtalt bis auf die in Handſchuhen ſteckenden Hände im vollen breiten Pompe einer feſtlich geſchmückten Venetianerin. Sie trägt ein in herrlichen Falten ſich um ſie aufſtauendes Kleid. Kein ideales unbeſtimmtes Gewand, ſondern ein Kleid, das irdiſche Dukaten gekoſtet hat. Hier erkennen wir Tizian recht als den Schüler Giorgione's, welcher, unbekümmert um den zarten Faltenwurf der antiken Statuen, ſeinen eigenen in einander geknickten und geknautſchten venetianiſchen Prachtfalten ſchuf, die wir dann durch die geſammte venetianiſche Kunſt hinrauſchen ſehen. Von Giorgione haben Tizian und beſonders Paul Veroneſe die ungeheuren Schleppen ihrer Göttinnen und Heiligen, die mit den Wolken rivaliſiren, über die ſie ſich hinziehen.

Bis zum Halſe, über die Bruſt hinan, zuletzt freilich nur mit einem durchſichtigen zart gefältelten Hemdſtreifen, iſt unſere Geſtalt bekleidet. Sie ſoll es ſein: die Schultern verdeckt, die Arme in weitaufgebauſchten Aermeln ſteckend. Den linken Arm legt ſie über ein umfangreiches goldnes Gefäß, das auf dem Sarkophage neben ihr ſteht; ſie ſtützt ſich mit der Achſel darüber, als ſteckten alle Herrlichkeiten der Welt darin und gölte es, ſie ſicher feſtzuhalten. Die andere Hand liegt über ihren Schooß, mit den Fingern einen Griff voll Blumen bedeckend. Das Kleid wird unter der Bruſt von einem breiten Gürtel mit goldenem Schloſſe zuſammengehalten, das gelöſte, wellige blonde Haar, voller noch als drüben, fällt ihr auf die Schultern, ſtößt da ſanft auf und wendet ſich dann erſt dem Nacken zu, während auf der rechten Schulter ein paar loſe Strähnen davon vorn auf die Bruſt herabgefallen ſind. Sie trägt einen Kranz im Haare. Hinter ihr, weit ab im Graſe, ſitzen ein paar Kaninchen, die Sinnbilder irdiſchen Familienſegens.

Wie zwei Schweſtern erſcheinen die beiden Geſtalten. Für ſich betrachtet, hat die ſo ganz von weltlicher Kleidung verhüllte nichts, was ihre Formen etwa zu voll erſcheinen ließe. Wie drüben auch hier die reinſte Jugendblüthe einer Frau. Dennoch, ſobald wir mit den Blicken von der Einen zur Andern wechſeln, empfängt die bekleidete einen Zuſatz von Schwere, von Feſtigkeit. Sie ſitzt ſo ſicher an ihrer Stelle wie ein ſchöner Palaſt auf dem Grund und Boden ſteht, den er einnimmt, während jene „Himmliſche" an Schwere zu verlieren ſcheint, wie ein Vogel, der ſich plötzlich aufſchwingen könnte. Indem dieſe ſich zu ihrer irdiſchen Genoſſin hinüberwendet, ſcheint ſie mit den Augen ihrer Rede einen letzten, ſtillwirkenden Accent geben zu wollen. Die andere aber waffnet ſich gegen dieſen Angriff. Sie ſieht ſtracks vor ſich hin, uns gerade in die Augen, als wolle ſie ſich hüten, dem gefährlichen Blicke ihrer Genoſſin zu begegnen, deſſen Macht ſie wohl empfindet. Hier liegt das Dramatiſche der Compoſition. Wir fragen: was wird geſchehen? Wird die „Irdiſche" dem Strome der Ueberredung Stand halten, der von der andern Seite leiſe, aber mächtig herüberfließend, ſie mehr und mehr umgiebt und endlich überwältigen könnte?

Während ſie nun aber ſo zweifelhaft daſitzt und die andere die Blicke feſt auf ſie gerichtet hält, tritt zwiſchen beide Geſtalten ein neues Element ein, das der Compoſition einen reizen- Zuwachs an Leben und Lebendigkeit verleiht. Wir erblicken auf dem Gemälde den Sarkophag mit den Frauen in einer ſie reich umgebenden Landſchaft. Bäume und Fernſichten bilden den Hintergrund und Gebüſch drängt ſich dicht daran. Es iſt als ſtände dieſer Brunnenſarkophag an einer Stelle, wo ein kühler, ſchattiger Wald licht zu werden beginnt. Auf dem dunkeln Hintergrunde nun, zwiſchen beiden Figuren, ſehen wir einen kleinen Amor, der von der anderen Seite her am Marmor emporgeklettert iſt, ſich weit über den breiten Rand überlegt und mit den Armen im Gewäſſer herumſpielt. Was er bedeuten ſoll,

iſt klar. Die letzte marmorne Wohnung der Todten iſt zum Behälter des lebendigſten Elementes gemacht worden und dieſes Lebendigſte wird nun vom Allerlebendigſten in Bewegung gebracht. Und jetzt unſere Irdiſche Liebe! Ganz in Verwirrung bereits durch die Ueberredung ihrer himmliſchen Schweſter, trifft ihr Ohr das leiſe Geräuſch, das Amor's kindiſches Wühlen im Waſſer hervorbringt. Mitten im Nachdenken über das, was ihre Genoſſin ihr zugeflüſtert hat, ſcheint ſie zugleich auf Amor's Plätſchern zu hören, und wir ſind überzeugt, daß es für ihre Entſchlüſſe den Ausſchlag geben wird. Damit ſei der Verſuch geſchloſſen, Tizian's Gemälde zu deuten. Auch über Weber's Stich wäre nichts mehr zu ſagen. Aber der Gegenſtand lockt zu weiteren Betrachtungen.

Noch ein zweiter großer Meiſter hat dieſen Widerſtreit geiſtlicher und irdiſcher Regungen im Herzen einer Frau behandelt. Seiner Natur nach anders als Tizian: tiefer, ernſthafter: Lionardo da Vinci. Leider iſt das Original ſeines Gemäldes nicht mehr nachzuweiſen. Unter der allgemeinen, ziemlich nichtsſagenden Bezeichnung Modestia et Vanitas findet ſich eine Copie des Werkes in der Galerie des Palaſtes Sciarra zu Rom. Einfacher, dramatiſch ſpannender noch als Tizian gethan, faßt Lionardo die Scene; tragiſcher, könnte man ſagen. Seine Compoſition erſcheint wie eine Illuſtration Dante'ſcher Terzinen, während die Tizian's ſich auf ein Dutzend liebenswürdiger Stanzen des Arioſt zu beziehen ſcheint. Während die Himmliſche Liebe bei Tizian ſymboliſch auf das geiſtige Daſein des Menſchen über dem irdiſchen, zugleich aber auf ein Reich über den Wolken hinweiſt, wo, wie ihr eigener Anblick zu verſtehen giebt, der Schönheit ihr Recht widerfahre, (gänzlich im heidniſchen Sinne des 16. Jahrhunderts, dem die Heiligen beinahe wie antike Gottheiten, und Gottvater ſelber als der Donner erſchienen) iſt bei Lionardo die Himmliſche Liebe eine nonnenhaft verhüllte Geſtalt, die nicht gleich in die Gewölke, ſondern vorerſt ins

Kloſter locken will. Nur ihr ſchönes Antlitz und ihre Hände ſind unbedeckt ſichtbar. Sie ſucht, faſt im Profil daſtehend, mit ihren Blicken, die Augen der anderen Geſtalt, ſo dicht vor dieſer ſtehend, daß ſie ſie berühren kann. Wie bei Tizian wendet auch hier die Irdiſche Liebe ihre Augen faſt bittend dem Betrachtenden zu, als ſolle er guten Rath ertheilen. Unſchlüſſigkeit und Widerſtreit der Gefühle ſind aber nicht allein in ihren Zügen zu leſen, ſondern deutlicher, dringender, tragiſcher iſt ihre Lage als die jener andern bei Tizian.

Zwei halbe Geſtalten, von engem Rahmen umſchloſſen, haben wir auf Lionardo's Tafel vor uns. Links ſteht die Ueberredende. Das Geſicht ganz individuell gehalten, als ſei es ein Portrait: milde, ſanft, leidend beinahe im Ausdrucke, aber von großer Schönheit. Nur die Züge anders als wir ſie bei Lionardo in faſt typiſcher Wiederkehr gewöhnt ſind. Die zweite Geſtalt dagegen entſpricht den ſo bekannten lionardesken Formen in vollem Maße. Die Himmliſche hat ihr die linke Hand auf den Arm gelegt, als ſolle der ſanfte Druck die Geſte der rechten Hand verſtärken, die ſie mit winkendem Finger erhoben ihr entgegenhält.

In dieſen Handbewegungen liegt viel mehr aber noch beinahe in denen der Anderen, die überredet werden ſoll. Dieſe iſt reich geſchmückt. Um das en face uns leiſe entgegengebeugte Haupt iſt eine Flechte gelegt und ein zarter goldner Kranz, faſt nur ein Reif mit einzelnen Roſetten daran. In der Hand, auf deren Arm die Hand ihrer Genoſſin gelegt iſt, hält ſie ein paar feine weiße Blumen, als wollten ſie ihr eben aus den Fingern fallen und ſollte damit geſagt ſein, daß ſie ſich als überwunden gebe. Die andere, rechte, Hand aber iſt faſt das Sprechendſte auf dem Gemälde. Sie hält ſie vor die Bruſt; aber nicht darauf gelegt, ſondern die Finger ſind offen und ſcheinen ſich jeder für ſich hin und her zu bewegen und das Schwanken der Seele auszudrücken. Es iſt, als ob ſie irgendwie einen Halt mit dieſen

ſuchenden Fingern ertaſten möchte. Man meint zu fühlen, wie alle Herrlichkeiten des Himmels und der Erde vor ihrer Stirn und den zutrauensvollen Blicken vorüberſchweben und wir fürchten mehr als auf dem anderen Gemälde, die erſteren könnten den Sieg davontragen und die herrliche Geſtalt der Welt verloren gehen. Während aus Tizian's Compoſition uns ein freudiges, heiteres Element anlächelte, ein Triumph des unſchuldigen Entzückens am irdiſchen Daſein, wirkt Lionardo's Auffaſſung faſt beängſtigend, als ſolle die Ascetik und Entſagung die ſtärkere Kraft ſein.

Wäre Lionardo's Original erhalten, ſo würden wir in dieſem Werke vielleicht ſein beſtes Staffeleibild vor uns haben, denn was die Compoſition anlangt, übertrifft es alle ſeine übrigen. Es iſt mit ſolcher Vollendung durchgeführt, daß ich es in ſeine letzten Zeiten ſetze. Für Lionardo war damals die Freude am Leben ſchon geknickt, es entſprach ſeiner Gemüthsart, im Gemälde Scenen darzuſtellen, welche das zur Anſchauung brächten. Tizian's Arbeit dagegen ſcheint in die Zeiten ſeiner Jugend zu gehören, als er noch unter dem Einfluſſe Giorgione's ſtand. Von Giorgione waren dieſe ſich breit hinziehenden Landſchaften aufgebracht worden, in denen idylliſche Scenen ſpielen. Tizian's Gemälde dieſer Art wirken epiſch oder, wie man heute ſagen würde, wie Romankapitel, auch nennt er ſie „una poesia“ im Gegenſatze zu „una opera divota“. Die römiſche florentiniſche Schule hielt am Dramatiſchen feſt und Lionardo ſelber würde ſein Werk gewiß als opera divota bezeichnet haben.

Und ſo ſind dieſe beiden Werke, in dem ſowohl was ihnen gemeinſam iſt, als in der Verſchiedenheit der Auffaſſung, Dokumente für die Denkungsart Tizian's und Lionardo's.

2.

Holbein's Portrait des Erasmus von Rotterdam.

1878.

Weber ſieht das Baſeler Muſeum als den natürlichen Boden ſeiner Thätigkeit an. Ueber die bürgerlich-moraliſche Seite dieſes Patriotismus habe ich beim Erſcheinen des Amerbachbildniſſes ſchon geſprochen.*) So natürlich und nothwendig es iſt, daß ein beginnender Künſtler ohne Rückſicht auf Heimath und Vaterland Hand und Auge da bilde, wo dieſe Bildung am vorzüglichſten zu erlangen iſt (ſo daß es eine Verkehrtheit wäre, wenn man, wie neuerdings in unverſtändigem Eifer verlangt worden iſt, unſere jungen Künſtler von Italien und Frankreich zurückhalten wollte), ſo ſittlich berechtigt iſt der Anſpruch, daß der fertige Mann die heimiſche Scholle bearbeite, mag der Ertrag auch vielleicht kärglicher ausfallen als anderswo der Fall geweſen wäre. Weber, den die Akademien von Berlin und Paris zu ihrem Mitgliede ernannt haben, ſitzt in Baſel in ſeiner beſcheidenen Ecke und trägt in ſeiner Weiſe dafür Sorge, daß der Ruhm ſeiner Vaterſtadt auch als Pflegerin der Kunſt erhalten bleibe. Man weiſt bei uns auf die guten alten Tage hin, wo in den freien Reichsſtädten Kunſt und Handwerk noch ungeſchieden waren, wo Dürer oder Viſcher und ſeine Söhne wie Handwerker darauf los arbeiteten und jeder Schloſſermeiſter oder Tiſchler ſeine Arbeit der Architektur eines Hauſes künſtleriſch anzupaſſen wußte, als ob er ſelber ein Stück Architekt ſei; dieſe Zeiten ſind noch nicht verſchwunden, wir müſſen nur die Stellen zu entdecken wiſſen, wo heute noch in ihrem Sinne gedacht und gewirkt wird.

*) XV. Eſſays, Neue Folge S. 382.

Es finden ſich noch Exiſtenzen, welche innerhalb der großen Weltunruhe, die Alles ins Dröhnen und Zittern bringt, ihren ſtillen Umkreis rein halten. Wie organiſch natürlich iſt Weber's Thätigkeit. Wie gut ſtimmt eine Bedingung mit der andern hier, unter denen allen ſein Erasmusportrait zu Stande kam. Als Grundlage: die Bedeutung Baſels, des Sitzes unabhängiger Gelehrſamkeit und unternehmender Buchdrucker, was eins wie das andere Erasmus bewegten, ſeinen Wohnſitz dahin zu verlegen. Sodann der glückliche Zufall, welcher Erasmus den jungen Holbein in Baſel finden ließ. Dann die Kunſt und die Liebe, mit welcher dieſer ihn gemalt hat. Dann die Sorge, mit der man die Tafel in Baſel aufbewahrte, bis ſie in die dortige öffentliche Sammlung kam. Und zum Abſchluſſe die Kunſt und der Fleiß, mit welchem der Baſeler Kupferſtecher der ſelbſtgeſtellten Aufgabe gerecht zu werden ſuchte. Weber's Arbeit bringt, da ſie nun endlich fertig daliegt, die natürliche Aufforderung mit, von alle dem zu reden, was ich ſo aufgezählt habe.

Wenige wiſſen heute von Erasmus, über den Namen hinaus, den ſeine Zeitgenoſſen, ehe Luther auftrat, als die größte geiſtige Macht verehrten und von dem ſie erhofften, was freilich er weder leiſten wollte noch konnte, und was Luther thun mußte, wenn es gethan werden ſollte. Luther aber kam erſt nach ihm. Erasmus war eine andere Aufgabe zugefallen, die er glänzend erfüllt hat. Er drückte der Gelehrſamkeit des Reformationszeitalters den letzten Stempel auf und war ihr vornehmſter Vertreter ohne Nebenbuhler. Und alles, was er erreichte, hat er als echter Selfmäder nur ſich ſelbſt zu verdanken gehabt.

Erasmus kam ſo zu ſagen aus dem Nichts, um dieſe Herrſchaft zu gründen. Faſt überall, wohin er ſich wandte, wußte er mehr als ſeine Lehrer. Von ſeinen erſten Anfängen an mußte er ſich ſelber unterrichten. Er war der uneheliche Sohn eines beliebigen Vaters und einer beliebigen Mutter, kam an einem beliebigen Orte der Niederlande 1467 zur Welt und ſollte Geiſt-

licher werden. Die Geſchichte ſeiner Jugend iſt die ſeines Widerſtrebens gegen dieſe Carrière. Hier, indem er durch eigene Kraft in die Wiſſenſchaften eindrang, ſog er den Haß gegen die Mönchswirthſchaft und die intime Kenntniß ihrer Exiſtenzgeheimniſſe ein, die ihn bei ſeiner ſpäteren literariſchen Thätgkeit als Kenner all' der Schlupfwinkel auftreten ließ, in welche er die faule Geſellſchaft verfolgte. Bis zum beinahe dreißigſten Jahre blieb er im Kloſter, als ihm erlaubt wurde, in Paris Theologie zu ſtudiren. Dort, unter harten Entbehrungen, welche ſeinen ſchwachen Körper vollends ruinirten, formte ſich ſein Charakter und hier ſammelte er den Grundſtock der vornehmen Freundſchaften, an denen er ſpäter reich war. In Paris blühte damals die jüngere Gelehrtengeneration, die „acerrimi monachorum persecutores", die „doctores birettati", welche unabhängig von der Geiſtlichkeit die weltliche Kritik emporzubringen ſuchten. Dieſe Anſtrengungen bilden das Vorſpiel der Reformation. Die Macht der dummen Mönche ſollte gebrochen werden. Man leſe, noch tief im 15. Jahrhundert, die Klagen Ulrich Faber's, der zu den Kloſtergeiſtlichen der alten Schule gehörte, über den neuen Geiſt auf den Univerſitäten und ſeine kindliche Freude, wo man ihn ſcheinbar ſiegreich niederhielt. Dies Beſtreben war überall das gleiche in Europa. Erasmus beſuchte England und Italien und ſammelte Kenntniſſe und Verbindungen. Der Ortswechſel ſcheint ihm zuletzt Bedürfniß geworden zu ſein. Wir finden ihn wie auf einer ewigen Entdeckungsreiſe nach der Stelle, wo ſich ruhig arbeiten und geſund leben laſſe. Anfänglich hält er ſich in den Niederlanden auf. Hier, in den Jahren, welche dem Ausbruche der Bewegung in Deutſchland vorausgingen, trat ſeine literariſche Blüthezeit ein. In der Mitte von Freunden und Genoſſen war er die Seele der hoffnungsreichen Oppoſition des Deutſchen Geiſtes gegen den römiſchen. Eine Frucht jener Tage und ein Zeichen ihres Uebermuthes war Thomas Morus' damals geſchmiedete Utopia, das politiſche Märchen, das ſcheinbar nur

lächelndes Nachdenken erregen sollte und hinter dessen spielender Phantasie der Gedanke eines möglichen Umsturzes alles Bestehenden lag. Schärfer noch war Erasmus' „Lob der Narrheit", an dem sich die Welt nicht satt lesen konnte. Dergleichen galt freilich nur als Beiwerk neben ungeheurer philologischer Thätigkeit, welche Erasmus, in Erinnerung an die Ställe des Augias, seine Herkulesarbeit nannte. Im Grunde verfolgte all diese Arbeit stets den einen Zweck: Ablösung der Gelehrsamkeit vom Einflusse der Geistlichen und Erziehung einer von der Kirche unabhängigen kritischen Schule, welche bessere Zustände herbeiführen würde. Hierfür schrieb er nun nicht bloß seine Bücher, sondern auch die unzähligen Briefe, welche für uns heute als eigentliches Denkmal seiner Persönlichkeit, neben denen Luther's und Hutten's die beste Geschichte der Reformation bilden.

Der größte Theil der Briefe des Erasmus steht in der Leydener Ausgabe seiner Werke. Eine Lektüre, zu der ich immer wieder zurückkehre. Luther schreibt von den Dreien am robustesten, Hutten am blühendsten, Erasmus' Latein dagegen klingt am meisten wie Mutterſprache. Er hat kein zweites noch ausgiebigeres Idiom für seine Gedanken in petto. Wie behaglich und sicher er sich darin fühlte, merkt man recht an den beigedruckten Antworten seiner Korrespondenten, unter denen so ziemlich kein bedeutender Name des beginnenden 16. Jahrhunderts fehlt: sie wissen nicht in der ungezierten accentlosen Sprache zu schreiben, als welche Erasmus selber die lateinische handhabt. Seine Briefe denn auch, welche stets als Cirkulare für ganze Kreise anzusehen sind, und seine Bücher in immer neuen Publikationen und rasch sich folgenden Auflagen beherrschten die Gebildeten seiner Zeit wie Voltaire's Schriften und Briefe die europäische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts.

Luther verglich Erasmus mit Lucian, uns liegt heute der Vergleich mit Voltaire näher. Die Charaktere haben gleiche Anlage und ihre Methode gleicht sich. Ich bringe sogar die

Studienzeit des Erasmus zu Paris hier mit in Anſchlag. Sie legen beide auf das Formale hohen Werth und wiſſen die aufgewandte Mühe zu verſtecken, was ihren Schriften für alle Zeiten zu Gute kommen wird. Sie beſitzen beide die Kunſt, inmitten widerſtreitender Meinungen zu Jedem ſo zu ſprechen wie dieſer es wünſchte und bei ſcheinbarer Nachgiebigkeit den eigenen Weg doch innezuhalten. Sie haben beide faſt ein Bedürfniß nach Feindſchaften, weil ihr Talent, anzugreifen oder ſich zu vertheidigen, ſo groß iſt. Sie waren beide revolutionär geſinnt, konnten aber doch nur vorbereiten. Sie hätten beide mit den Maſſen nichts anzufangen gewußt, ſie wendeten ſich nur an die, welche Kenntniſſe und Feinheit beſaßen; mit den großen Leidenſchaften der Menſchheit haben ſie nie zu thun gehabt. Deshalb haßte Voltaire Rouſſeau, der bei ſeinen Leſern nichts verlangte als ein Herz mit warm pulſirendem Blute darin, und deshalb war dem Erasmus Luther in der Seele zuwider, der ſich in Deutſcher Sprache an hoch und niedrig wandte. Und wie Voltaire bei Rouſſeau vielleicht das unbehagliche Vorgefühl hatte, daß dieſer nach ihm die Geiſter beherrſchen werde, ſo hat Erasmus Luther gegenüber wohl etwas Aehnliches empfunden. Er fühlte, daß er mit dieſer Kraft weder werde zuſammengehen, noch ſich wider ſie werde ſtemmen können. Luther dagegen meinte, Alles ſei künſtlich gemacht bei Erasmus und nichts natürlich gewachſen.*)

Was würde Voltaire, der bei ſeinem letzten Einzuge in Paris wie ein ſiegreicher Fürſt triumphirte, nur wenige Jahre ſpäter denſelben Franzoſen zu ſagen gehabt haben, wenn ſie von ihm die Leitung der ungeheueren Bewegung verlangt hätten, die er heraufbeſchwören half? Voltaire wurde dieſer Schrecken erſpart. Erasmus dagegen ward dergleichen in der That angeſonnen: er vermochte der Aufgabe nicht nachzukommen. Der wirkliche Ausbruch der Deutſchen Bewegung war die Klippe, an

*) Tiſchreden, Ausg. 1569. S. 292.

der ſein Schiff ein Leck bekam. Es war ein Verhängniß für ihn: er hatte in den Zeiten, wo Hutten und Luther entſcheidend vorzugehen begannen, die Stellung gerade errungen, auf deren Gewinn ſein ganzes Leben eingerichtet war. Von Italien aus betrachtet, ſtand er als der gefürchtete liberale Beherrſcher der germaniſchen Geiſter da, von Deutſchland aus betrachtet, war er der Einzige, welcher die Deutſchen vertheidigen und gegen Rom und Romaniſten aufkommen konnte. Als Luther auf die Wartburg abgeführt worden war, redet Dürer in ſeinem Tagebuche Erasmus als die letzte Hoffnung des Volkes an. Als Luther dann wiedererſcheint, ſieht die Kurie wieder in Erasmus den einzigen Mann, welcher die Bewegung hemmen könnte. Von beiden Seiten drängte man von Anfang an und erwartete, der große Gelehrte werde eigene Gedanken enthüllen, welche den Weg aus dem Chaos zeigten.

Erasmus aber hatte ganz Anderes im Sinn: er ſucht nach beiden Seiten ſeinen Nimbus (von dem leider auch ſeine Einkünfte abhingen) aufrecht zu erhalten und wußte mit einer Feinheit, die wir bewundern müſſen, nicht nur die bedenkliche Rolle durchzuführen, ſondern ſogar im alten gemäßigt liberalen Sinne weiterzuarbeiten. Nach Rom hin hatte er ſich zuerſt geſtellt als kenne er Luther kaum, und als er endlich dann doch gegen dieſen auftreten muß, läßt er ſich nicht auf das Allgemeine ein, ſondern behandelt mit gelehrter Schärfe einzelne Streitfragen. Den Deutſchen gegenüber beklagt er Luther's Leidenſchaftlichkeit und läßt die Annahme offen, als gingen ſie beide doch nur in Einzelnheiten ſcharf auseinander. Was Erasmus im tiefſten Herzen Luther und Hutten vorwarf, war ihre rauhe demagogiſche Art, das mit Gewalt durchſetzen zu wollen, was er mit ſeinen feinen Mitteln viel ſicherer zu erreichen gedachte. Die Mönche ſollten mit Spott und Hohn aus der menſchlichen Geſellſchaft vertilgt, nicht mit Gewalt von ihren Sitzen vertrieben werden. Erasmus war überzeugt, ſeine Laus stultitiae und die das Mönchsweſen

betreffenden Kapitel der Colloquia würden draſtiſcher wirken, als wenn man die Klöſter ſtürmen und berauben wollte. Eine große Hauptſache freilich trennte Erasmus wiederum von Luther und den Reformatoren: der Umſtand, daß ihm der Gedanke fern lag, an Stelle der päpſtlichen Kirche eine germaniſche aufzubauen, in feſter einfacher Gliederung dem Charakter des Volkes und ſeiner Sehnſucht entſprechend, ſondern daß es ihm nur um freie Bahn für die freie Gelehrſamkeit zu thun war, in deren Verfolg er die höchſte eigene Befriedigung fand.

Es war nöthig, auf die ſich folgenden Daten dieſer Entwicklung bei Erasmus hinzuweiſen, wenn das Portrait Holbein's, von dem ich ausgehe, zu voller Würdigung kommen ſollte. Zwei Typen von Bildniſſen des Erasmus hat Holbein hergeſtellt, beide in mehrfachen Exemplaren verbreitet. Das eine, 1530 entſtandene, in Zeiten, wo der Umſchwung im Leben des Mannes längſt vollzogen und er in heimlicher Reſignation, zugleich aber doch mit der alten Geiſtesſchärfe weiterdenkend, fühlend und arbeitend, ruhig die Hände vor ſich, grade ausblickt: ein Antlitz, dem man Alter und Lebensmühen anſieht: eckige Züge mit viel Schärfe und wenig Milde im Ausdruck. Das andere, das, welches in unſerem Stiche vorliegt, vom Jahre 1523, wo all der frühere Ruhm noch unverwelkt und die ſpäteren Streitigkeiten noch unvergiftet waren, die Erasmus' Alter umdüſterten.

Als verkörperte Gelehrſamkeit hat Holbein Erasmus auf unſerem Portrait dargeſtellt. Im ſcharfen Profil ſehen wir ihn an ſeinem Pulte ſtehen und ſchreiben, den in eine Art von Kutte gehüllten Körper bis zu den Ellnbogen ſichtbar. Er predigt nicht wie Luther: er denkt und ſchreibt. Er überſetzt nicht wie Luther die Bibel für alle Welt, ſondern er reinigt ihren lateiniſchen Text für den Gebrauch der Gelehrten. Wir ſehen die auf dem Papier liegende Hand den Beginn des Markusevangelium ſchreiben. Wenn irgend Erasmus ideal darzuſtellen war, ſo mußte es ſo geſchehen: in dieſer Stellung, an dieſer Arbeit und in dieſen

letzten Zeiten der inneren Befriedigung. Seine Studirstube in Basel war der Punkt noch, von dem aus in jener ganz Europa überspannenden Korrespondenz den angesehensten weltlichen und geistlichen Personen die vielleicht entscheidende Auffassung der Verhältnisse ertheilt wurde. Päpste und Könige, geistliche und weltliche Fürsten jeden Ranges empfingen Briefe und Dedikationen von ihm, antworteten und sandten Geschenke. Erasmus hatte sich für diesen Verkehr einen eigenen Depeschendienst eingerichtet. Eine Anzahl Famuli, junge Leute, denen er vertrauen durfte, wurden zu bestimmten Zeiten im Jahre mit den Briefschaften in der Tasche zu Pferde ausgeschickt, um mit den Antworten, Geldern oder sonstigen Geschenken nach Monaten zurückzukehren. Die Portraits spielten hierbei ihre eigene Rolle. Solche Bildnisse waren gleichsam präsentirte Wechsel auf die Großmuth der Könige, Prälaten und reichen Adligen. Anfangs versandte Erasmus eine in den Niederlanden angefertigte sehr ungeschickte Medaille (Berliner Kabinet), welche Dürer einmal, wie die vorhandene Korrespondenz mit Pirckheymer zeigt, umarbeiten und ähnlicher machen sollte. Dürer's Stich dann wieder, an dessen Vollendung Erasmus viel gelegen war, hatte den Fehler, erst 1526 in Nürnberg nach einer fünf Jahre früher in den Niederlanden gemachten Zeichnung gemacht zu sein, wobei wiederum Erasmus brieflich allerlei Aenderungen verlangte, da sich sein Aussehen inzwischen geändert habe. Holbein dagegen genügte seinen Ansprüchen durchaus.

In wie hohem Grade Holbein unter dem Einflusse des Erasmus gestanden habe, läßt der Umschwung erkennen, welcher in den ersten zwanziger Jahren plötzlich bei ihm eintrat. Dürer hätte ohne Pirckheymer's Gelehrsamkeit, Holbein ohne die des Erasmus nicht die hohe Stufe erreicht, auf der wir sie erblicken. Bei Holbein's Todtentanze und bei der Passion in der zweiten Redaktion setzt uns neben der künstlerischen Meisterschaft die Freiheit der historischen Auffassung in Erstaunen. Die Welt-

anſchauung, welche der Todtentanz offenbart, führe ich auf Erasmus zurück. Im Todtentanze bricht gleichſam Lucian's Verachtung der Menſchen und der Dinge durch. Nur die hiſtoriſche Kenntniß, die Erasmus beſaß, verbunden mit der eigenthümlich heidniſch-chriſtlichen Philoſophie, mit der gerade er die Welt anſah, konnten den Geiſt geſtalten, dem dieſe Bilder entſprangen: dieſe Reihe dramatiſcher Scenen, in denen das plötzliche Aufhören irdiſch zufälliger Eitelkeiten ſo erſchütternd dargeſtellt iſt. Und noch mehr: niemals hätte Holbein aus eigenen Gedanken allein die hiſtoriſche Objektivität ſich verliehen, mit der in der zweiten Paſſion die Fortſchritte des Leidens Chriſti gleichſam zu den Geſängen eines gemalten Epos gemacht worden ſind, in welchem das Reinmenſchliche ſo durchaus die erſchütternde Kraft bildet. Holbein hat in England, ſich ſelbſt wieder überlaſſen, in dieſem Geiſte nichts Neues hervorgebracht.

Holbein's Portrait des Erasmus vom Jahre 1523 liefert einen neuen Beweis dafür, wieviel der unmittelbare Einfluß eines überlegenen Geiſtes wirke. Freilich muß im Allgemeinen geſagt werden — wie auch ſchon öfter hervorgehoben worden iſt — daß Holbein auch als Bildnißmaler in Baſel anders arbeitete als in England, wo ſein perſönliches Intereſſe an den Perſonen zurücktreten mußte. In Baſel hatte er Freunde und Beſchützer zu portraitiren, deren Gedankenſtröme ihn ſelber mit ſich trugen. Sein Bildniß des Erasmus aber läßt eine ganz beſondere Intimität erkennen. Feinheiten ſind hier zum Ausdrucke gebracht, welche den Künſtler als dem großen Gelehrten beſonders naheſtehend erſcheinen laſſen. Und zugleich, neben dieſen individuellen Zügen, wie ſchön hat er den Erasmus des Jahres 1523 zum Gelehrten des 16. Jahrhunderts überhaupt erhoben. Dies Portrait iſt ein ächt hiſtoriſches Bildniß. Holbein's Werk, böte es nichts weiter als ein proſaiſches Abbild des Erasmus, wie die kahlen Bildniſſe Luther's von Lucas Cranach, würde nur ein Abbild des Vergänglichen im Erasmus ſein. Holbein hat

mehr geleiſtet. Sein Portrait iſt zugleich die Verkörperung der die Welt mitregierenden gelehrten Kritik, welche alle Reformationen vorbereiten half und ohne deren belebenden Einfluß die Völker thatlos zuſammenſinken würden. Holbein hat Erasmus als Typus der ganzen Klaſſe hingeſtellt, deren Wirkſamkeit jener Zeit größer war als je zuvor und nachher.

Die Kunſt der Renaiſſance hatte wie die des Alterthums ihre beſonderen Mittel, das Individuelle zum Allgemeinen zu erheben oder wiederum im Allgemeinen das Individuelle anzudeuten. Sollte menſchliche Schönheit in ihrer reinſten Entfaltung dargeſtellt werden, ſo formte der antike Künſtler eine Venus, der er, neben dem allgemein göttlichen Typus, den Zuſatz irgend beſonderer irdiſcher Geſtaltung, die ſeiner perſönlichen Auffaſſung am nächſten ſtand, zufügte. Und wiederum, ſollte er das Portrait einer beſtimmten ſchönen Frau arbeiten, ſo ſuchte er deren Züge dem allgemeinen Typus einer Göttin ſo weit zu nähern als ſeiner Kunſt irgend erlaubt ſchien. So auch der Künſtler der Renaiſſance. Sollte eine Frau in höchſter Schönheit dargeſtellt werden, ſo boten ſich verſchiedene Heilige oder eine Eva, den Spätern eine Magdalena, am nächſten wohl ſtets eine Maria dar, in deren idealiſirte Geſtaltung dann die Erinnerung irdiſcher beſonderer Liebhaberei einfließt. Sollten aber benannte irdiſche Reize als Portrait höchſten Styles dargeſtellt werden, ſo ſuchte man ſie unwillkürlich, je nachdem, einer Eva, Magdalena oder Maria anzunähern, oder ließ ſie bei idealiſirten Zügen direkt als Heilige erſcheinen.

Nicht aber bei der Formenſchönheit allein ſehen wir dieſe Wechſelwirkungen ſpielen. Wenn es ſich darum handelte, die Evangeliſten bei der Arbeit oder den Heiligen Hieronymus als Bibelüberſetzer zu malen, ſo wurde die tiefe Stille, welche den Gelehrten zu umgeben pflegt, die Verſenktheit ins Schreiben oder Leſen und der zum Aufzeichnen dienende Apparat ſelber ſorgfältig mit dargeſtellt; und wiederum, wenn es ſich um Portraits han-

delte, hat mancher gelehrte geiſtliche Herr ſich gleich direkt als Heiligen Hieronymus malen laſſen, da man denn doch nicht Unverſchämtheit genug beſaß, um als Evangeliſt eintreten zu wollen. Die Darſtellung eines Gelehrten innerhalb ſeines Studirſtübchens oder im Freien, bei ungeſtört nachdenkender Abgeſchiedenheit, ſo daß rings Alles ſich ſchweigend verhielt, um die Gedanken nicht zu ſtören, war für die Maler der Renaiſſance deshalb ein wohl vertrauter Vorwurf. Ich erinnere an die beiden Fresken Signorelli's und Ghirlandajo's in S. Apoſtoli in Florenz, oder an das freundliche Bild des Lotto auf dem Städelſchen Muſeum zu Frankfurt, wo ſich ein Perlhuhn in die Studirſtube des Heiligen verirrt hat, deſſen vorſichtsvolle Tritte und leiſes Picken hierin und dorthin die Phantaſie des Betrachtenden zu vernehmen glaubt, oder an Dürer's herrlichen Hieronymus im Gehäus, wo bei ſonntäglichem Sonnenſchein durchs Fenſter die Arbeitsſtube Dürer's ſelbſt portraitirt ſein ſoll, und wo das Athmen des unter der Bank ſchlafenden Dachshundes und das heroiſche Schnurren des halbſchlummernden Löwen wie aus dem Bilde heraustönen. Dürer hatte ſeinen Erasmus umgeben von Büchern am Schreibtiſche gezeichnet, vielleicht indem eine Hieronymusdarſtellung ihm dabei vorſchwebte. Holbein hat auf dem Pariſer Exemplare unſeres Portraits im Hintergrunde Bücher angebracht, auf dem Basler Gemälde dagegen hat er alles äußere Beiwerk verſchmäht und dennoch den höchſten Effekt in dieſer Richtung hervorgebracht. Es iſt, als habe er die tief in der Seele auf- und abſteigende Gedankenarbeit ſelber hörbar machen wollen.

Ich erinnere mich als Kind in der Studirſtube meines ſeligen Vaters oder meines Onkels ſtill geſeſſen zu haben, wo nur das Kritzeln der Feder und dann wieder das ſeufzende Rutſchen der ſchreibenden Hand über das Papier zu hören waren. Wenn ich dann herüberblickte, ſah ich in den Zügen des einen oder des anderen eine leiſe Bewegung: die Brauen hoben oder ſenkten ſich, dann wieder im geſchloſſenen Munde eine Art

Schmecken manchmal, als sprächen sie innerlich, und zu Zeiten blickten sie auf und sahen auf die stummen Bücher hinüber, die an den Wänden in Reihen standen, als fragten sie bei diesen an und erhielten unmittelbar Antwort. Ich hätte in meinen Gedanken damals nicht für möglich gehalten, daß irgend eine Macht gewagt hätte, diese heilige Stille zu unterbrechen. Diese fast verklungene Erinnerung brachte mir Weber's Erasmus in die Seele zurück. So wie wir ihn hier sehen, war Erasmus am meisten er selber. Sein Streiten und Kämpfen mit der Außenwelt und seine ewige Unruhe verschwinden in dem ihn völlig beherrschenden Verkehre mit den eigenen Gedanken. So saßen Holbein und Dürer selber, wenn sie ihren Arbeiten mit unablassendem Fleiße den Schimmer der höchsten Vollendung verliehen. So arbeitete das Jahrhundert der Reformation überhaupt. Wie langsam reifen da die Gedanken.

Man muß das Gesicht länger betrachten, wenn man es verstehen will. Man sehe diese starke und zugleich fein gebaute Nase: sie scheint sich mit leisem Schnuffeln an der Kritik zu betheiligen. Den festgeschlossenen Mund, dessen Lippenzug bei energischen Mundwinkeln in unmerklicher Bewegung den Gedankengang zu begleiten scheint, die Augenbrauen, die zu zucken scheinen, und den auf das Papier gesenkten Blick. All das hat Weber dem Gemälde richtig abgelauscht und in seine Linien übertragen. Was ich an dem Stiche zumeist bewundere, ist die einfache und meisterhafte Wiedergabe dieses Haupteindruckes. Ich habe ihn nun schon seit vielen Wochen an der Wand vor mir und finde, daß er immer nur noch neues Leben zu gewinnen scheint.

Die Entſtehung des Volksbuches vom Dr. Fauſt.

1.

Dr. Georg Fauſt.

Man führt das Puppenſpiel, durch das Goethe in Straßburg zur erſten, gleich alle Theile ſeiner großen Schöpfung umfaſſenden Conception des Fauſt angeregt wurde, auf Marlowe's Tragödie zurück. Marlowe hatte für ſein Stück die engliſche Ueberſetzung des 1587 zuerſt gedruckten Fauſtbuches benutzt, deſſen Autor man nicht kennt. Die internationale Verbreitung des Fauſtbuches entſprang dem Umſtande, daß es in eine Zeit fiel, wo an Zauberei und Hexerei allgemein geglaubt wurde, und daß, obgleich darin von geiſtigen, geiſtlichen und übernatürlichen Dingen die Rede iſt, weder die katholiſche noch die proteſtantiſche Geiſtlichkeit an ſeinem Inhalte Anſtoß genommen zu haben ſcheint.

Die „Hiſtorie von D. Fauſten" beſteht aus mehreren Theilen und dieſe aus Capiteln. Man fühlt beim erſten Durchleſen die verſchiedenartige Behandlung der einzelnen Partien und es drängt ſich die Beobachtung auf, daß ein urſprünglich einfacher Kern mit Zuſätzen umgeben worden ſei. Scheidet man dieſe: eine Anzahl zuſammenhangslos aneinandergereihter Abenteuer, für welche ſämmtlich die Quellen in der gleichzeitigen Litteratur

bereits nachgewieſen worden ſind*) aus, ſo gewinnt die Fabel, beſonders auch in örtlicher Beziehung, gerundete Geſtalt. Ein junger Theologe ergiebt ſich naturwiſſenſchaftlichen Studien, ruft den Teufel an, ſchließt einen Contract mit ihm und wird nach Ablauf deſſelben fortgeholt.

Obgleich das Volksbuch die Arbeit eines proteſtantiſchen Autors iſt, hat ſeine Structur weder mit Proteſtantismus noch mit Katholicismus etwas zu thun. Der den Dr. Fauſt verführende Teufel iſt confeſſionslos. Nirgends liegen die Umſchwünge und Effecte auf kirchlichem oder theologiſchem Gebiete. Auch wird aus den Lebensumſtänden des hiſtoriſchen Dr. Georg Fauſt, aus deſſen Perſönlichkeit der mythiſche Dr. Johannes Fauſt des Volksbuches geſchaffen ward, nichts benutzt, das ſich auf die Reformation oder die Reformatoren bezöge, die heranzuziehen wohl Gelegenheit geweſen wäre. Daß dieſer Dr. Georg Fauſt der eigentliche Held des Volksbuches ſei, wird eingeſtanden. Denn ohne ſich um die abweichenden Vornamen zu kümmern giebt der zweite Druck von 1587 neben dem in der erſten allein genannten Geburtsorte Roda in Thüringen noch Kundlingen an, woher Dr. Georg Fauſt, der aus Luther's, Melanchthon's und Anderer Erwähnung überall bekannt war, ſtammen ſollte. Dieſem hiſtoriſchen Georg Fauſt iſt in neuerer Zeit ſcharf nachgeſpürt worden und die betreffende Litteratur bekannt.

Zuerſt erſcheint er 1506 bei Trithemius, dem Abte von Sponheim, der ſelber im Geruche der Zauberei ſtand. Trithemius erklärte ihn für einen Schwindler. Fand der Doctor trotzdem jedoch ſpäter bei Franz von Sickingen eine Zeitlang Aufnahme oder auch bei Speierſchen und Erfurtiſchen geiſtlichen Herren Anerkennung, ſo muß der Grund hierfür doch in etwas gelegen haben, das zu ſeinen Gunſten ſprach. Ebenſo ſpricht dafür in gewiſſem Sinne, daß Mutianus, Melanchthon und Erasmus,

*) Vergl. die Arbeiten von Düntzer, von Reichlin-Meldegg in Scheible's Kloſter, u. A.

obgleich ſie ſich gegen ihn erklären, ihm offenbar doch eine gewiſſe Bedeutung zugeſtehen. Gegen einen bloßen Gaukler und Landſtreicher würden große Gelehrte nicht ſo heftig vorgegangen ſein. Mutianus nennt ihn einmal „Helmitheus Hedebergenſis". Düntzer verbeſſert „Hemitheus" und will durch das ausfallende und nebenan untergebrachte l zugleich „Hedelbergenſis" gewinnen. Hedebergenſis aber ſcheint ächt zu ſein. Trithemius' Familienname war „von Heidenberg". Mutianus wollte wohl, um Tritheim einen Stich zu geben, Fauſt als Halbgott à la Heidenberg charakteriſiren.

Georg Fauſt macht den Leuten nirgends Hexenſtücke vor. Trithemius' Brief, worin er ſein Zuſammentreffen mit ihm erzählt, war an den Mathematiker Wirdung in Hasfurth gerichtet, der ſeinerſeits Fauſt's Ankunft mit Spannung entgegenſah. Es gehe ihm ein bedeutender Ruf voraus. Und wenn Fauſt in Erfurt ſich rühmte, Plato und Ariſtoteles aus dem Kopfe herſagen zu wollen, ſo muß er mit der claſſiſchen Litteratur irgendwie zu thun gehabt haben.

Bedenken erregt unter den verbürgten Nachrichten, die dieſen Fauſt betreffen, eigentlich nur der Titel, unter dem er ſich bei Trithemius 1506 in Gelnhauſen eingeführt hatte. Er nennt ſich darauf, wenn Trithemius recht berichtete: Magister Georgius Sabellicus Faustus junior, fons necromanticorum, magus secundus, chiromanticus, agromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus. In Erfurt dagegen ſoll er ſich den Titel philosophus philosophorum beigelegt haben. Man fragt ſich, unter welchen Umſtänden konnte ein fahrender Gelehrter überhaupt darauf kommen, ſich mit dieſen Anſprüchen zu introduciren?

Auf Zauberei und Umgang mit Dämonen leiten die Worte nicht gerade hin, er rühmt ſich in ihnen mehr deſſen was er wiſſe, als deſſen was er durch übernatürliche Hülfe etwa zu thun vermöge. Aber es würde ſeiner Zeit ein gewiſſer Grad von Kenntniß der Zauberei und von Bekanntſchaft mit Dämonen

acceptirt worden ſein, ohne daß der, dem ſie nachgeſagt wurde, darum als ein Menſch dageſtanden hätte, der ſich dem Teufel ergab. Bei Trithemius allerdings ging die böſe Nachrede ſo weit, daß er ſich beſonders reinigen mußte.

An den Verkehr mit Dämonen und an die Hervorbringung außerordentlicher Dinge durch ihre Macht wurde im Sinne des Auguſtinus im 15. und 16. Jahrhundert geglaubt. Mephiſtophiles aus einer Verſtellung von *μη το φως φιλων* zu erklären, hat deshalb etwas für ſich, weil in der damaligen Naturgeſchichte der Dämonen eine beſondere Claſſe derjenigen figurirte „qui lucem oderint“.*) Trithemius ſtellte ſeinen Glauben an Prophezeiungen und böſe Geiſter ſo wenig in Abrede als Luther, oder als Melanchthon den ſeinigen an vorbedeutende Träume. Trithemius hielt es ſchon deshalb für angezeigt, in der Zauberei Beſcheid zu wiſſen, weil an ihn als Geiſtlichen die Aufgabe herantreten könne, einen Zauberer mit ſeinen eigenen Waffen zu bekämpfen. Ob Zauber gegen Verzauberung angewandt werden dürfe, war eine ſtrittige Materie. An Verzauberung wurde geglaubt. Die Wiſſenſchaft war damals umgeben von dämmerigen unbekannten Gebieten, die noch Niemand explorirt hatte. Marſilio Ficino, der ſtreng religiöſe Geſinnung mit platoniſcher Philoſophie vereinigte, ſchrieb nieder was ihm ein gleichzeitiger Grieche über das Weſen der Dämonen mitgetheilt hatte, und berichtet umſtändlich von ſich ſelber, wie er in Florenz einen böſen Geiſt aus einem Hauſe bannte. Frau von Berlepſch, welche Luther auf der Wartburg beſuchen wollte, hörte Nachts dort das Rumoren der Teufel. Hätte Dr. Georg Fauſtus deshalb mit ſolchen Dingen zu thun gehabt, ſo war dergleichen ſeiner Zeit mit wiſſenſchaftlichen Range wohl vereinbar.

Indeſſen, ich wiederhole, es leitet jener Titel, den Fauſt ſich beilegt, nicht eigentlich darauf hin.

---

*) Marſil. Ficin. Opp. Ed. Basil. 1940 ff.

Trithemius berichtet in seiner Sponheimer Chronik*) von einem anderen Italiäner — denn auch Dr. Faust, wenn Sabellicus seine Herkunft angiebt, mußte ein Italiäner sein, mochte immerhin Knitlingen als sein Geburtsort angegeben werden — welcher 1501 am Hofe des Königs von Frankreich erschien und Alles zu wissen behauptete, was menschlicher Verstand überhaupt zu wissen im Stande sei. Er führt den Namen Johannes, betitelt sich philosophus philosophorum oder auch „Mercurius, Bote der Götter" (wobei ich daran erinnere, daß der Rabe welcher die Feder zur Unterschrift des Contractes mit dem Teufel bringt, im Faustbuche den Namen Mercurius führt). Er behauptet, vom Himmel gesandt zu sein, und findet Glauben beim Könige, der ihn von seinen gelehrten Aerzten prüfen ließ.

Möglicherweise hat dieser Italiäner Johannes und philosophus philosophorum dem Faust des Volksbuches (dessen Autor in Trithemius' Schriften wohl bewandert war) zum Vornamen Johannes verholfen, viel wichtiger aber ist die Art seines Auftretens überhaupt für das Faust's, der in einer Zeit, in der die hereinbrechende Cultur des Alterthumes den ganzen geistigen Zustand aus den Fugen brachte, sich in ähnlicher Weise, wie es scheint, eine Carrière als Philosoph auf eigne Gefahr zu schaffen versuchte.

Bekannt ist die Rolle, welche im Quattrocento die wiederaufgenommene platonische Philosophie in Italien spielte, deren Anhänger sich bis zur Gründung einer platonischen Secte außerhalb der Kirche steigerten. (Wenigstens ist der Vorwurf erhoben worden.) Nun sehen wir in den Zeiten des römischen Kaiserthumes, gleichzeitig mit dem späteren Platonismus, auf den es dem Quattrocento vielleicht mehr ankam als auf den ursprünglichen Platon's selber, sich die Kyniker erheben und in ihrer Weise den Platonikern entgegenstellen. Ich beziehe mich auf Bernays'

*) Vgl. auch Bulaeus Hist. Univers. Paris. 1673. VI, 5.

letztes inhaltreiches Heft, Lucian und die Kyniker. Möglich, daß das Studium Lucian's auch im Quattrocento ähnliche Gegensätze hervorrief. Die Kyniker des Alterthumes nannten sich Boten Gottes,*) abgesandt, um die Menschen zur Einfachheit zurückzuführen. Sie setzen Alles auf ihre Person allein und suchen sich rückhaltslos Gehör zu verschaffen. Es kommt ihnen nicht darauf an, Schule zu machen, sondern da wo sie gerade auftreten mit allen Mitteln das Feld zu behaupten. Möglich, daß der Italiäner Johannes und der Dr. Georg Faust bewußte Nachzügler dieser antiken Kyniker, als Vertreter des gewiß uralten Gegensatzes waren.

Düntzer ist der Meinung, daß wenn Dr. Georg Faust in seiner langen Titulatur sich Faustus junior nenne, Faustus hier nur als ein Beiname zu fassen sei. Sabellicus sei der eigentliche Name, der seine Herkunft bezeichne. Auch Goethe hat das aufgenommen, denn in seinem zweiten Theile heißt es: der Necromant aus Norcia, der Sabiner. Ist neben Georg „Faustus junior" also nur ein Beiname, so wäre festzustellen, wer der Faustus major sei, auf den sich junior bezieht. Simrock hat den Buchdrucker Johannes Fust als solchen erkennen wollen, aber mit dieser Vermuthung keinen Anklang gefunden, da seine Annahme, es sei die Buchdruckerei in Frankreich Anfangs für Teufelswerk gehalten worden, in der That unrichtig ist.

Faust giebt sich wie wir sehen auch übrigens die zweite Stelle: er nennt sich: magus secundus, in arte hydra secundus; wen hat er hier im Sinne, dem er sich freiwillig unterordnet?**)

Wir können magus einfach mit Zauberer übersetzen, können es aber auch als Namen fassen, und hier ergäbe sich der historisch-mythische Simon Magus als Magus primus, in welchem Jemand, der sich in eine gewisse Opposition zum Christenthume setzt, wohl

*) Bernays, S. 41. Anm.

**) Auch Johann v. Eyck nennt sich inschriftlich neben seinem älteren Bruder in arte secundus.

ſeinen höhergeſtellten Collegen erblicken durfte. Simon Magus hatte ſich in Rom vor Nero in die Luft zu fliegen unterfangen, und war vom Teufel emporgeführt und herabgeſtürzt worden.*) Nehmen wir Simon als den Magus major des Dr. Fauſt, ſo ſähen wir nun auch, warum dieſem ſpäter angedichtet worden iſt, er habe in Venedig in die Luft fliegen wollen und ſei vom Teufel dann aus der Höhe herabgeſtürzt worden. In arte hydra secundus aber nennt Fauſt ſich neben Pythagoras, welcher, wie Auguſtinus erzählt,**) in der Hydromantie erfahren war.

Durch Auguſtinus auch gelangen wir nun zu dem Fauſtus major.

2.

Der Fauſtus des Auguſtinus.

Der Verfaſſer des Fauſtbuches war ſo wenig im Stande, ſein Material zu beherrſchen, daß es zuweilen den Anſchein hat, als ſeien vorhandene Papiere abgedruckt worden wie ſie gerade dalagen. Bei geringer Redactionsmühe hätte er das Zuſammengehörige wenigſtens äußerlich zueinander in Beziehung ſetzen können. Aber dieſe Mühe hat man entweder geſpart oder aber es iſt aus Unbekanntſchaft mit dem literariſchen Metier ſo kunſtlos verfahren worden. Zu Marlowe's Verdienſten gehört, aus dieſem Wuſte das effectvoll Zuſammenpaſſende herausgewählt und zu den einzelnen Acten ſeiner Tragödie abgerundet zu haben.

Der Schluß dieſer Tragödie zumal bietet eine äußerſt wirkſame Abwechslung ernſter und komiſcher Scenen dar. Fauſt tafelt mit den Studenten in ſeinem Studirzimmer, Teufel die friſche Schüſſeln zutragen, gehen über die Bühne. Wagner ſtellt ſeine einſamen Betrachtungen darüber an, daß es mit dem Doctor zu Ende gehe. Sein Hab und Gut habe Fauſt ihm vermacht und praſſe nur mit den Studenten, um ſich ſelbſt zu vergeſſen.

---

*) Vgl. Gutenberg, Geſchichte und Erdichtung, von A. v. d. Linde, S. 295.
**) De civ. Dei, VII, 35.

Jetzt tritt Fauſt mit den jungen Leuten auf. Sie kommen von Tiſch und ſind voll Uebermuth. Fauſt ſolle ihnen das größte Schönheitswunder der Welt, die Helena, zeigen, und auf ſeine Beſchwörung führt Mephiſto unter den Klängen von Muſik die Schönheit über die Bühne. Dann, nachdem die Studenten ihr Entzücken ausgeſprochen, verlaſſen ſie ihn und Fauſt bleibt mit Mephiſto allein zurück.

Jetzt ein Verſuch, ihn in letzter Stunde noch zur Umkehr zu bewegen. Es tritt auf ein „alter Mann", nichts weiter iſt geſagt, und beginnt ihm mit beweglichen Worten Vorſtellungen zu machen. Er beſchwört ihn, von der Zauberei abzulaſſen und ſich allein auf die Gnade Gottes zu verlaſſen. Erſchüttert hört Fauſt die lange Rede an und verſpricht Beſſerung, worauf der Alte ihn verläßt und worauf ſchließlich Mephiſto dann doch wieder den guten Vorſatz ins Gegentheil verkehrt. Dieſe Scene muß auf der Bühne ungemeine Wirkung gethan haben.

Im Fauſtbuche gehört das Capitel, in dem dieſer Bekehrungsverſuch erzählt wird zu denen, welche außer Zuſammenhang mit der allgemeinen Handlung ſtehen. Aber auch hier iſt es ein „alter Mann", ohne Namen, „ein chriſtlicher frommer gottesfürchtiger Arzt und Liebhaber der H. Schrift, auch ein Nachbar Dr. Fauſts". Im Fauſtbuche lädt dieſer den Dr. Fauſt zu ſich zu Tiſche und vermahnt ihn, indem er mit vielen Belegen der Bibel die Zauberei als ein Greuel vor Gott darſtellt. Die dramatiſche Wirkung welche Marlowe aus dieſer Epiſode zieht, fällt hier fort, und die Fortſetzung, wie Fauſt den alten Mann zu haſſen beginnt und ſich mit Hülfe des Teufels an ihm zu rächen verſucht (S. 187), ſcheint zu den Verlängerungen zu gehören, an denen der Roman auch ſonſt nicht arm iſt.

Die Quelle für dieſe Epiſode finden wir in den Confeſſionen des Auguſtinus, und zwar in einem Zuſammenhange, der uns überhaupt auf den Inhalt dieſer wunderbaren Selbſtbiographie hinweiſt.

Auguſtinus war einfacher Leute Kind. Seine Schuljahre und die Anfänge ſeiner docirenden Thätigkeit ſpielen ſich in ſeiner Vaterſtadt Tagaſte ab. Auguſtinus' Leben wird denen die ſich mit Kunſtgeſchichte beſchäftigen in ganz eigenthümlicher Weiſe nahe gerückt. In der Mitte des Quattrocento, als die antiken Dinge noch mit voller Unbefangenheit im Coſtüme der eigenen Zeit dargeſtellt wurden, hat Benozzo Gozzoli in einer Reihe von Scenen, recht eigentlich: in vielen Bildern, den Lebenslauf des Auguſtinus in S. Agoſtino zu Gimignano auf die Wände gemalt. Er tritt uns da entgegen als habe er leibhaftig in das Zeitalter der Reformation hineingeragt. Wir ſehen ihn von den früheſten Zeiten ab wo er vom Schulmeiſter aufgenommen und beſtraft wird, in Carthago, in Rom, in Mailand u. ſ. w. bis zu ſeinem Ende.

Auguſtinus erzählt von den böſen und leidenſchaftlichen Gedanken, die ihn als Kind und jungen Mann erfüllten, und wie es ſeinen Eltern nicht gelungen ſei, ihn zum Chriſtenthume herüberzuziehen. Sein mit ungeſtümer Kraft nach eigener ſpeculirender Thätigkeit drängender Geiſt brachte ihn vielmehr auf die Bücher der Manichäer, und die oft glänzenden Reſultate ihrer auf Vorberechnung der menſchlichen Schickſale gerichteten Bemühungen ihn zum Glauben, daß in dieſer Richtung das wahre Heil zu finden ſei. Auguſtinus glaubte eine Zeit lang mit den Manichäern den Grund aller materiellen und ſittlichen Erſcheinungen aus den Bewegungen der Geſtirne ableiten zu dürfen, deren Lauf die Erſcheinungen vorherbeſtimmte und den freien Willen des Menſchen überwältigte. Im dritten Capitel des vierten Buches fährt er dann zu berichten fort, er ſei einem Arzte, einem Greiſe, deſſen Namen er hier nicht nennt, damals nähergetreten und habe Genuß an ſeinen lebhaften und geiſtreichen Unterweiſungen gefunden. Zwiſchen ihnen ſei zur Sprache gekommen, was Auguſtinus in den Büchern der Manichäer ſuche, und der alte Mann habe ihn in gütiger, väterlicher Weiſe

ermahnt, ſich von dieſen Dingen loszumachen. Erfolg hätten ſeine Worte damals nicht bei ihm gehabt, was Auguſtinus ſich ſpäter zum Vorwurfe macht.*)

Die Uebereinſtimmung des betreffenden Capitels im Fauſtbuche mit dieſer Erzählung wird Niemand leugnen. Der Verfaſſer des Fauſtbuches muß die Confeſſionen des Auguſtinus vor Augen gehabt haben. Warum auch nicht? Wir brauchen nur nachzurechnen, wieviel Ausgaben der Werke des Auguſtinus ins Jahrhundert der Reformation fallen und wie verbreitet die Kenntniß ſeiner Schriften war. Er und Hiernonymus ſind die beiden Kirchenväter geweſen, an denen Erasmus und Luther, jeder in ſeiner Weiſe, für den großen Kampf zu Gunſten der individuellen Freiheit in Glaubensſachen ſich begeiſterten. Ein Theologe, oder auch ein nur oberflächlich theologiſch angehauchter Schriftſteller ihrer Zeit, der dieſe beiden Autoren nicht aufzuſchlagen verſtanden hätte, iſt kaum denkbar.

Thun ſich ſo nun aber die Schriften des Auguſtinus und zumal ſeine Confeſſionen als Quelle des Fauſtbuches auf, ſo muß Fauſtus, Biſchof der Manichäer, deſſen Bekanntſchaft Auguſtinus ſo dringend wünſchte und gegen den er ſpäter ſo eifrig geſchrieben hat, ſchon deshalb in Betracht gezogen werden, weil die Uebereinſtimmung ſeines Namens mit dem des Dr. Fauſt die Möglichkeit weiterer Analogien offen hält.

---

*) VI, 3. — Erat eo tempore vir sagax medicae artis peritissimus atque in ea nobilissimus. — — Quia enim factus ei eram familiarior et ejus sermonibus adsiduus et fixus inhaerebam. Ubi cognovit ex colloquio meo, libris genethliarorum me esse deditum, benigne ac paterne monuit, ut eos abjiciam, cet.

Fauſtbuch. S. 181. Ein Chriſtlicher frommer Gottesfürchtiger Arzt, vnd Liebhaber der H. Schrifft, auch ein Nachbawr deß D. Fauſti, als er ſahe, daß viel Studenten jren Auß und Eingang, als ein Schlupfwinkel, darinnen der Teuffel mit ſeinem Anhang, vnd nit Gott mit ſeinen lieben Engeln wohneten, bei dem D. Fauſto hatten, nahm er jme für, D. Fauſtum von ſeinem Teuffeliſchem gottloſen Weſen abzumahnen ꝛc.

Das große Lebensereigniß war für Auguſtinus das Zuſammentreffen mit dieſem Manne, auf den er viele Jahre gewartet hatte, und deſſen liebenswürdige, geiſtreiche Art ihn Anfangs bezauberte. Auguſtinus war jener Zeit, unſerer Terminologie nach, Privatdocent an der Univerſität zu Carthago. Er vertauſchte dieſe Stellung ſpäter mit einer ähnlichen in Rom, weil ihm die Sitten der Carthagiſchen Studenten nicht mehr zuſagten und ihm geſagt worden war, daß es in Rom erträglicher zugehe. Er hielt an beiden Stellen Vorleſungen über Rhetorik. Bald mußte er dann die Entdeckung machen, daß Fauſtus' Wiſſen begrenzt ſei. Auguſtinus hatte eine gründliche claſſiſche Bildung empfangen und merkte daß dieſe Fauſtus abgehe. Dies erkältete aber nur ſeinen Eifer für die Perſon, nicht für die Sache. Die Hartnäckigkeit, mit der er lange am Manichäismus feſthielt, zeigt, einen wie logiſch denkenden, auf das Demonſtrirbare ſich richtenden Geiſt Auguſtinus hatte. Erſt in der höchſten inneren Bedrängniß ging ihm auf, es müſſe geglaubt werden wo nicht mehr begriffen werden könne.

Vergleichen wir nun.

Der Fauſt des Volksbuches kommt als Sohn von Bauersleuten, guten, gläubigen Chriſten, in einem kleinen Orte in der Nähe einer Univerſität zur Welt. Zum Theologen beſtimmt, führt ihn der angeborene „Vorwitz" zu mathematiſchen, aſtronomiſchen nekromantiſchen Studien. Immer weiter dringt er vor, bis er endlich Mephiſto begegnet.

Die innere Aehnlichkeit des Fauſtbuches mit dem Beginn der Confeſſionen iſt ſo auffallend, daß der Gedanke ſich aufdrängt, es habe der Verfaſſer des erſteren gleichſam als Gegenſtück zu Auguſtinus, bei dem ſich Alles endlich zum Guten lenkt, die Geſchichte des Manichäers Fauſt ſelbſt ſchreiben wollen, bei dem der Teufel zuletzt den Sieg davonträgt. Dies würde die Frage aufrufen, wie weit in den Geſprächen Fauſt's mit Mephiſto Dinge vorkommen, welche den zwiſchen Auguſtinus und den

Manichäern waltenden Streitigkeiten entsprächen. Es ist schwer jedoch, hier auf ein brauchbares Resultat zu kommen, weil das Faustbuch so ungereimte Lehren enthält, daß die Absicht vorausgesetzt werden muß, man habe all diesen Unsinn absichtlich hergestellt, um confessionell unschuldig und unschädlich zu erscheinen. Auch gesteht die Vorrede zu, man habe alles Aergerliche aus dem Buche herausgebracht.*) An einigen Stellen scheint der Manichäismus trotzdem durchzubrechen. Die Manichäer wollen nichts von der Ehe wissen:**) hierauf bezieht sich die Sorge Mephisto's (S. 31) Faust von dem Gedanken an eine Heirath abzubringen. Die Manichäer vertreten die aristotelische Lehre von der Ewigkeit der Materie, wie die Welt nie geschaffen sei und niemals untergehen könne: die Lehre, gegen welche des Augustinus elftes Buch der Confessionen gerichtet war, wo er die Frage beantwortet, was Gott denn gethan habe ehe er die Welt geschaffen hatte und als noch keine Zeit war. Das Schönste und Tiefste, was je über Zeit und Ewigkeit gesagt worden ist. Wir finden die Ansicht von der Ewigkeit der Materie im Faustbuche (S. 75) reproducirt, wo die Welt „unerboren und unsterblich" genannt wird und wo um diese Stelle recht hervorzuheben die Randbemerkung in den Text eingerückt worden ist: „Teuffel, du leugst, Gottes Wort lert anders hievon". Offenbar war der Drucker des Buches sich bewußt, daß geistlicherseits an dieser Stelle besonderer Anstoß genommen werden könne, und suchte sich durch das eingedruckte Marginale zu sichern. Ja es wird am Schlusse des Capitels, als weitere Garantie gegen den Vorwurf, dergleichen überhaupt

*) In der Zuneigung sagt Spieß (der Drucker und Verleger des Volksbuches), die Historie sei ihm „neulich durch einen guten Freund aus Speier mitgetheilt und zugeschickt worden", in der Vorrede, er habe „mit Rath etlicher gelehrter und verstendiger Leut" das schreckliche Exempel vor Augen stellen wollen, auch sei „mit Fleiß umgangen und ausgelassen worden" „die formae conjurationum, und was sonst darin ärgerlich sein möchte, und allein das gesetzt, was jedermann zur Warnung und Besserung dienen mag".

**) Aug. Opp. Ed. Par. 1586. I, S. 342. 6, D. Zum Folgenden S. 346.

vorgebracht zu haben, hinzugesetzt, Faust habe sich von dieser Erzählung nicht überzeugen können, sich vielmehr dem Geiste gegenüber auf das erste Capitel der Genesis berufen, auf das der Geist selber nicht viel zu erwidern im Stande gewesen sei. —

Suchen wir den Punkt zu bestimmen, zu dem uns unsere Beobachtungen bis jetzt gelangen lassen.

Der Verfasser des Volksbuches hat die Absicht, die Sensation machende Geschichte eines Zauberers zu erzählen. Er wählt die Person des Dr. Georg Faust, der in der theologischen zeitläuftigen Literatur eine Rolle spielte. Er benutzt, um die Reihe der dem Dr. Georg Faust angedichtete Hexenstücke zu vermehren, Trithemius' und Anderer Bücher, in denen dergleichen zu finden war. Zur Grundlage des Ganzen aber wird, als Pendant dessen gleichsam, was Augustinus in den Confessionen von sich selbst erzählt, der Lebenslauf eines Wittenberger Universitätslehrers gemacht, und die Teufelslehre der alten Manichäer benutzt, um in den Unglauben des Romanhelden ein gewisses System zu bringen. Manichäismus und Teufelsdienst waren dem Zeitalter der Reformation identisch. Wir werden nun aber sehen, daß die dem Verfasser des Faustbuches offen stehende Literatur hiermit noch nicht abschließt.

3.

Faustus in Paris.

Die dem Dr. Georg Faust, von denen, die persönlich mit ihm zusammengetroffen sein wollten, angedichteten Zaubereien, reduciren sich auf sehr Weniges. Genau genommen ist nur die einzige Geschichte hier anzuführen, die Johannes Gast aus den eignen Erlebnissen erzählt (Düntzer 44) und die in ihrer Einfachheit kaum ein Abenteuer zu nennen ist. Gast will einmal mit Dr. Georg Faust in Basel im großen Collegium gespeist haben, wobei dieser dem Koche Vögel zum Braten gegeben hätte, von denen Gast nicht gewußt, wo Faust sie gekauft oder wer sie

ihm gegeben habe, wie sie jedenfalls damals in Basel nicht verkauft worden, auch keine dergleichen in der Gegend dort gesehen worden seien.

So einfach und ohne Pointe konnte man das für das Faustbuch nicht brauchen, in ausgedehnter Form jedoch kehrt die Geschichte unter verschiedenen Gestalten darin wieder. Man schlug Anderes hinzu. Von Trithemius war erzählt worden,*) er habe einmal ein Gericht Fische einfach aus dem offenen Fenster hereingenommen und aufgesetzt: dem Dr. Faust müssen im Volksbuche deshalb die unbekannten Vögel auf Befehl zum Fenster hereinfliegen, um gebraten zu werden, ꝛc.

Wie aber kommt Gast überhaupt dazu, als etwas Besonderes zu erzählen, daß irgend Jemand in Basel unbekannte Vögel zum Braten gegeben habe? Jeder Fremde, der von auswärts zugereist kommt, konnte fremde Vögel mitbringen ohne dadurch etwas zu thun, was ihn in den Geruch der Zauberei brachte. Wären, wie im Volksbuche, die Vögel auf Faust's Befehl plötzlich erschienen, oder wären sie hinterher gebraten aus der Pfanne fortgeflogen oder dergleichen, so war etwas zu verwundern dabei. Und doch giebt die Geschichte gerade in ihrer einfachen Form und dadurch, daß sie nach Basel verlegt wird, Gelegenheit, nun einen dritten Vertreter des Namens Dr. Faustus noch einzuführen, der zugleich für ein Element eintritt, das im Faustbuche eine bedeutende Rolle spielt, und für das weder die Erlebnisse des Dr. Georg Faust noch die des Bischof Faust die Unterlage bieten: das erotische. Dr. Johannes Faust des Faustbuches buhlt mit der Helena Homer's und mit andern Weibern und hat zuletzt den Teufel selbst, der die Gestalt einer schönen Frau annimmt, zur Geliebten. Hierfür brauchen wir eine Quelle. Wir werden bei der Bekanntschaft des dritten Dr. Faust nun auch eine zweite

*) Pirckheimer sollte das dem Melanchthon erzählt haben. Widmann, III, 101.

Quelle noch finden, aus der die Sage, daß Fauſt durch die Luft geflogen ſei, geſchöpft ſein konnte.

Dieſer dritte Fauſt iſt wiederum ein Italiäner und der Schauplatz ſeines Lebens und Wirkens Paris.

Wurde ſpäter durch die proteſtantiſchen Theologen Deutſchland zu dem eigentlichen Univerſitätslande gemacht, wo die großen Fragen zum gelehrten Austrage gelangten, ſo war bis dahin Frankreich die Stätte der liberalen theologiſchen Bewegung geweſen. In Paris ſtrömten die Studenten aus allen Ländern zuſammen. Erasmus gravitirt am ſtärkſten nach Paris. Hier wurde am leidenſchaftlichſten gelernt und gelehrt und hier ſind die erſten Ketzer verbrannt worden.

Unter den jüngeren Docenten der Pariſer Univerſität, welche Erasmus bei ſeiner Studienzeit dort antraf, war einer der hervorragendſten Fauſtus Andrelinus aus Italien, kurzweg Fauſtus von ihm genannt. Ein Humaniſt, der durch die Protection eines hohen Herrn nach Frankreich gelangte. Fauſt's Hauptruhm war in Erasmus und der liberalen Studenten Augen, ein Feind der „Mönche" zu ſein, welche die hergebrachte Scholaſtik vertraten. 1518 ſtarb Fauſtus Andrelinus und Erasmus hat ihm durch einen Nachruf, ſowie durch die Aufnahme einiger ſowohl von Fauſt herrührender als an ihn gerichteter Briefe in ſeine Sammlung, ein dauernderes Denkmal geſetzt als Andrelinus ſelbſt ſich durch ſeine Schriften zu errichten im Stande war.*) Denn was an Gedrucktem von ihm vorhanden iſt, ſind entweder ſchlechte Elegien oder trockene Gelehrſamkeit. Perſönlich muß Fauſt eine ſtarke Wirkung ausgeübt haben. Aus Erasmus Aeußerungen bei ſeinem Tode leuchtet hervor, daß wenn ſein Lebenslauf zu vielen Bedenken Anlaß gegeben haben mochte,

*) Epist. Ed. Lugd. 1518, S. 403: Periit apud Gallos Faustus qui diu regnavit Lutetiae. 1519, S. 535. 1521, S. 689: Lutetiae licuit Fausto profiteri quoslibet poetas, usque ad naenias Priapeas, idque more, ne quid aliud dicam, Faustino.

die Genialität des Mannes darüber hinwegsehen ließ. Faust war berühmt. Er war stark im Disputiren. Er herrschte lange in Paris. Wenn von Erasmus selber behauptet wurde, daß er mit dem Teufel im Bunde stehe, so wäre nichts natürlicher gewesen, als wenn nach dem Tode Faust's in Paris von den Mönchen das Gleiche behauptet worden wäre. Was uns heute in Faust's Elegien besonders entgegentritt, ist die derbe realistische Sinnlichkeit, deren Stärke dem eigenen Jahrhundert, das in diesen Dingen doch nachsichtig war, auffiel.

In der frühsten Correspondenz des Erasmus nun, welche noch ins 15. Jahrhundert fällt, befinden sich einige scherzhafte Billets aus den Zeiten seines Zusammenlebens mit Faust in Paris. Dieser lädt sich bei Erasmus zu Tische ein. Erasmus fragt, was er ihm vorsetzen solle. „Ein höchst frugales Essen verlange ich, erwidert Faust, nichts als Fliegen und Ameisen." „Was für Räthsel sind das, antwortet Erasmus, meinst Du daß ich ein Oedipus sei, um sie selbst zu rathen, oder daß ich eine Sphinx im Bann habe, um mir ihre Auflösung zu verrathen. Es kommt mir freilich im Traume so vor, als seien mit Fliegen kleine Vögel und mit Ameisen Kaninchen gemeint. Nun aber Scherz bei Seite, ich muß meine Einkäufe machen und bitte um eine Antwort ohne Räthsel." „Für einen Oedipus habe ich Dich nie gehalten, antwortet Faust. Setze mir kleine Vögel vor und lassen wir die Kaninchen auf sich beruhen."

Und vor diesem Mittagsessen bereits, als Erasmus Paris einmal verlassen hatte, eine kleine Correspondenz zwischen ihm und Faustus, aus dem Jahre 1499. „Es ist hier ein ganz anderer Kerl aus mir geworden, meldet Erasmus aus England. Ich jage, ich reite, ich weiß mich bei Hofe zu benehmen, meinen Diener zu machen, zu lächeln ꝛc., freilich ohne alle natürliche Anlage dazu. Sei dem, wie ihm wolle, ich komme vorwärts und auch Du, wenn Du vernünftig bist, machst Dich auf den Weg hierher. Was kann Dir daran liegen, mit Deiner feinen Nase

in dem Pariſer Geſtank alt zu werden? Dein Podagra hält Dich feſt, möge es zum Teufel gehen. Wenn Du wüßteſt, wie gut es ſich in England lebt, Du flögeſt durch die Luft hierher, und wenn Dein Podagra Dich halten wollte, gingeſt Du als Daedalus durch die Lüfte davon. Womit ſoll ich meine Beſchreibung anfangen? Es giebt reizende Mädchen hier, ſchön, liebenswürdig, gefällig, beſſer als Deine Muſen, mit denen Du jetzt zu thun haſt. Dabei herrſcht hier die Sitte, daß beim Kommen und Gehen geküßt wird; wo man ſich begegnet, vor allen Dingen ein paar Küſſe, die ganze Luft iſt hier vor Küſſen voll. Wenn Du von dieſer ſanften, appetitlichen Waare einmal gekoſtet hätteſt, würdeſt Du Dein Leben nirgends anders als hier zu beſchließen wünſchen."*)

Hier alſo hätten wir erſtens das Neſt der „unbekannten kleinen Vögel" von denen Gaſt berichtet. Nun iſt es klar, warum dieſe gerade in Baſel gebraten ſein ſollten, der europäiſch bekannten Reſidenz des Erasmus von Rotterdam: man hatte geglaubt, das Eſſen mit Fauſtus habe in Baſel ſtattgefunden. Und nicht minder liegt für das Durchdieluftfliegen hier eine Herkunft und Beſtätigung vor. Vor allen Dingen aber lieferten die engliſchen ſchönen Mädchen, um derentwillen Erasmus Fauſt durch die Lüfte zu ſich zaubern will, verbunden mit den eigenen cyniſchen Liebesgedichten Fauſt's die Möglichkeit, dieſen im Fauſtbuche als einen verbuhlten Menſchen darzuſtellen. Dem Trithemius war nachgeſagt worden,**) er habe vor Kaiſer Max die Jungfrau Maria erſcheinen laſſen: daraus war bald eine Helena her-

*) Dieſe Briefe ſind ſchon in den früheren Briefſammlungen des Erasmus der von 1538 z. B., enthalten. Fauſt's Epistolae proverbiales hat Beatus Rhenanus (1508 bereits in zweiter Auflage) herausgegeben. In ſeinem Amores vergleicht ſich Fauſt ſelber einmal dem Ikarus. Sonſt enthalten ſie wenig Bezügliches.

**) Scheible, Kloſter II, 280, aus Auguſt Lerchheimer Chriſtliche Bedenken und Erinnerung vor Zauberei. 1586.

geſtellt. Auch das Pariſer Studentenleben bot eine Befeſtigung des Wittenberger Univerſitätsbodens, auf dem der Fauſt des Volksbuches auftreten mußte, und Erasmus, der trauernd zurückbleibende Freund, vielleicht das Urbild Wagner's.

Waren die Schriften des Auguſtinus dem 16. Jahrhundert geläufig, ſo waren es die des Erasmus nicht weniger. In viel weitere Kreiſe noch drangen dieſe ein. Sie waren eine der Hauptquellen, aus der Lateiniſch gelernt wurde. Fauſtus Andrelinus und ſeine Correſpondenz mit Erasmus waren dem Verfaſſer des Fauſtbuches gewiß bekannt und dürfen zu der Litteratur gerechnet werden, die dafür benutzt worden iſt.

4.

Der Dr. Johannes Fauſt des Volksbuches.

Wäre heute die Aufgabe geſtellt worden, aus dem Materiale, welches Georg Fauſt, der Biſchof Fauſt und Fauſtus Andrelinus bieten, einen im Zeitalter der Reformation ſpielenden Sittenroman zu bilden, ſo würde der Aufbau des Ganzen keine Schwierigkeiten bieten. Genug Individuelles wäre da anzubringen geweſen, und weder Spannung noch Zuſammenhang würde der Arbeit mangeln. Keinenfalls aber hätte man den Schwerpunkt in das Verhältniß zum Teufel gelegt, wie im Fauſtbuche geſchah, das in ſeiner Compoſition recht als ein Product ſeiner Zeit daſteht.

Die Geſtalt eines Gelehrten der ſich dem Böſen verſchreibt, tritt uns zuerſt im alten Drama Theophilus entgegen: ein Geiſtlicher, dem der Ehrgeiz keine Ruhe läßt, ſchließt ein Bündniß mit dem Teufel, aus deſſen Krallen ihn am letzten Ende die himmliſche Gnade rettet: die Wendung, zu der Goethe zurückgekehrt iſt. Der Contract, den Dr. Fauſt mit dem Teufel ſchließt, mag von hier genommen ſein. Im übrigen bietet ſich nichts Gemeinſames. Dafür, daß die Geſtalt eines Fauſt durch die Jahrhunderte die Menſchheit gleichſam begleitet habe, ſo daß ſie mit einer gewiſſen Nothwendigkeit immer wieder hervortreten

mußte, finde ich nirgends den Beweis. Was den späteren Typus des Don Juan anlangt, so fehlen bei diesem die Verführung und der Contract. Und wenn man den Kaufmann des Naogeorg und was damit zusammenhängt, citiren wollte, so findet sich hier nur die dramatische Ausbeutung der Gewissensangst des sterbenden Sünders. Ebensogut ließe sich die Ars moriendi anführen, wo Engel und Teufel um die Seele des Menschen streiten. Mir scheint, was die eigentliche Fabel anlangt, der Faust des Volksbuches eine originale Schöpfung zu sein.

Wäre die katholische Schulcomödie des 16. und 17. Jahrhunderts in größerem Maßstabe gedruckt worden, so würden sich dagegen was die literarische Form anlangt, in der uns das Volksbuch erscheint, allerlei Conjecturen aufstellen lassen. Wir hören von einer in München aufgeführten jesuitischen Schulcomödie „Luther", bei der am Schlusse Luther's Bild verbrannt wurde.*) Luther hatte für die Katholiken seinen eigenen mythischen Lebenslauf. Man vergleiche Luther's sogenanntes Hochzeitsgedicht:**) zu welchen Scenen diese Dinge ausgebeutet werden konnten! Man bemerke auch, mit welch scharfem Auge die Katholiken Luther's sogenannte freiwillige Beichte, über seine natürliche Disputation mit dem Teufel, herausfanden, der sich in Person ihm gestellt und zur Beseitigung der Messe gebracht hatte.***) Was hätte sowohl dem katholischen als dem protestantischen Deutschland des 16. Jahrhunderts näher gelegen als ein Volksschauspiel, in dem wir, ganz im Allgemeinen, den Abfall vom wahren Glauben und die endliche Strafe dafür vor Augen sähen?

*) Wißbadisch Wisenbrünlein, Frkf. 1610. Hist. XXXI.

**) Bulaeus VI, 191.

***) Luther berichtet über diese nächtliche Disputation mit dem Teufel in seiner Schrift „Von der Winckel-Messe und der Pfaffen-Weihe" 1533. Altenb. Ausgabe VI, 86b ff. Darüber wie die Katholiken dieses Selbstbekenntniß Luther's ausbeuteten, siehe Vita et res gestae Lutheri Autore Casp. Vlenbergio, Cöln 1622, S. 134. (Das darin gegebene Citat der Jenenser Ausgabe stimmt nicht.)

Ein junger Theologe citirt den Teufel, ergiebt sich ihm, kämpft lange zwischen Genuß und Reue, arbeitet sich immer tiefer in die Netze der Hölle und wird endlich in sie hinabgezogen. Läge ein Drama dieses Inhaltes vor, so würde es als ein historisch nothwendiges Product der Epoche betrachtet werden. Sollte ein solches Drama vorhanden gewesen sein?

Es war oben von der stylistischen Ungleichheit des Faustbuches die Rede. Es theilt sich in einen einfacheren Kern und in ornamentales, abenteuerliches, der äußerlichen Behandlung nach leicht zu unterscheidendes Rankenwerk. Suchen wir jetzt nun diesen Kern in denjenigen Capiteln, in welchen die den eigentlichen Fortschritt des Romanes enthaltenen Umschwünge enthalten sind, näher zu umschreiben und herauszuheben.

Zuerst würden bei dieser Operation diejenigen Partien fortfallen, die, wie wir vorweg annehmen dürfen, vom Autor des Faustbuches überhaupt gar nicht herrühren, sondern dem Romane wahrscheinlich vom Buchdrucker angehängt sind. Sie bieten keine Continuation, sondern abgerissen aneinandergereihte anecdotische Abenteuer, deren litterarische Behandlung sich bis zur plattsten Ungeschicktheit steigert. Wie wenig wird hier eine Situation ausgebeutet. Zuweilen wird dieselbe Geschichte anders gewandt nur wiederholt. Wie völlig tritt hier die Absicht, das Sündliche der Zaubereien und des Umgangs mit Dämonen zu zeigen, zurück: Faust erscheint als Hexenmeister gewöhnlichen Schlages, dessen Triumph darin besteht, sich nach verübtem Streiche straflos davonmachen zu dürfen.

Es fielen ferner fort die Capitel, welche Faust als Helden geographischer Luftreisen erscheinen lassen, in denen nur catalogische Notizen gegeben werden, in roher Nachahmung der Luftreise bei Lucian. Hier ist die Erzählung meist so dürr, daß jeder Reiz verschwindet.*) Es fallen weiter fort die Expedition

*) Man bemerke die Scenen in Rom (S. 103). Die Verhöhnung des Papstes ist im spottenden Sinne früherer Jahrhunderte ohne confessionellen

in die Hölle und zu den Geſtirnen und das dazugehörige alberne Zeug, bei fortwährender Wiederholung der gleichen ärmlichen Umſtände. Es characteriſiren ſich ferner als unorganiſche Zuſätze eine Anzahl Capitel, die nur Verbreiterungen ſind, hervorgegangen aus dem Fortſpinnen der Disputationen mit dem Teufel, und denen jedes disputatoriſche Ziel fehlt, oder die, in noch roherer Form, als Reſponſa des Doctors an das Publikum oder des Teufels an den Doctor, auf Fragen naturphiloſophiſchen Inhaltes erſcheinen, ohne ſonſt mit der Erzählung etwas zu thun haben. Was von dieſer zuletzt übrig bliebe, theilt ſich nun in zwei Hälften: in bloß berichtende Capitel und in ſolche, welche die eigentlich entſcheidenden Momente der Geſchichte Fauſt's enthalten: dramatiſch gehaltene Darſtellungen, die ſich in eben dieſer dramatiſchen Form von den nur dialogiſch zugeſchnittenen Theilen unterſcheiden.

Dieſe dramatiſch gehaltenen Capitel alſo nun ſetzen wir zuſammen, roh wie die Reihenfolge ſie aufeinanderfolgen läßt, und es ergiebt ſich eine theils auszugsweiſe gegebene, theils in theatraliſcher Darſtellung erſcheinende fünfactige Handlung, die am Schluſſe des Romanes ſo direct in die theatraliſche Form fällt, daß das Stück ſich wie vor unſern Augen abſpielt.

Folgendes Schema des Dramas etwa käme ſo zum Vorſchein.

Erſter Act.

Fauſt tritt auf im Speſſer Walde und beſchwört den Teufel (S. 6). Der graue Mönch erſcheint (S. 10). Sie disputiren. Sie markten über die Bedingungen, unter denen Fauſt ſich ergeben will. Und nun ächt dramatiſch: Fauſt ſagt dem Geiſte ab: man hält ihn für gerettet: da beſinnt er ſich doch anders und beſtellt ihn noch einmal zu ſich (S. 14).

Zweiter Act.

Die Disputationen mit dem Teufel, in denen der Teufel

Gegenſatz. Ueberhaupt iſt die Reiſe im katholiſchen Sinne arrangirt und zwar wiederum in dem früherer Zeiten.

ausweichende Antworten geben will und Faust ihn nöthigt Rede zu stehen (S. 15). Der Vertrag, der mit dem eigenen Blute unterzeichnet wird (S. 22). Nun die verschiedenen höllischen Erscheinungen, die Vorstellung der Geister und ihre Verwandlungen (S. 77). Und als Actschluß wieder ächt theatralisch: Faust wünscht zu wissen, wer das Ungeziefer erschaffen habe, worauf der Geist antwortet, die Teufel könnten sich auch in dergleichen verwandeln. Faust lacht und will es sehen und nun erfüllt sich das Gemach mit Ameisen, Engeln, Kuhfliegen, Grillen, Heuschrecken ꝛc., die alle über ihn herfallen und ihn von der Bühne treiben*) (S. 82).

Dritter Act.

Faust als Zauberer in voller Machtfülle. Er läßt vor dem Kaiser die historischen Gespenster erscheinen (S. 137). Er zaubert dem Ritter das Geweih an die Stirn (S. 133). Er läßt dem Papste die Schüsseln vom Tische nehmen (S. 103 ff.). Actschluß: er fliegt durch die Luft davon (S. 145).**) Sein Diener fällt herunter und wird gefangen.

Vierter Act.

Es sitzen in Wittenberg Faust's Zuhörer zusammen und haben nichts rechtes zum Abendessen, als plötzlich (vielleicht aus der Höhe herunterfahrend) Faust erscheint und prächtiges Essen und Trinken herbeizaubert (S. 165 ff.). Nun die Musik und der Tanz der Affen. Dann das Auftreten der schönen Helena.

*) Ich erinnere auch hierfür an die Ameisen und Fliegen bei Erasmus. Ueber Beelzebub als Deus muscarum vgl. Bonaventura. Opp. XI, 254. Ed. Par.

**) War in Leipzig Faust dargestellt, wie er durch die Luft davonfliegt so war ebendaselbst Flacius (der Schüler Luther's) öffentlich auf die Wand gemalt zu sehen, wie er auf einem Bocke in die Unterwelt abreitet. Eisengrein, Centenarius I. Petri Nacherentin, Carmen ad cathol. Lectorem 1566.

Nuper Apellaea (memini) qui rite tabella
Pictus, setigero descendit ad infima capro
Tartara (Lipsenses opus hoc pinxere Magistri). Meister oder Magister?

Das Auftreten des alten Mannes (S. 181). Fauſt's zweiter Contrakt mit dem Teufel (S. 185). Sein Teſtament (S. 201). Das Geſpräch mit dem Diener. Sein Wehklagen (S. 205 ff.) Die Erſcheinung des Geiſtes, der ihn verhöhnt. Monologiſche Klage und Vorausahnung der Höllenqual (S. 205 ff.).

Fünfter Act, oder, wenn man will, Schluß des vierten.

Fauſt's Ende und ſeine Entführung in die Hölle (S. 216 ff.).

Der vierte Act bereits iſt vom Verfaſſer des Volksbuches ſo wenig in Erzählung verwandelt worden, daß die ſich vordrängende Rede und die oft nur angedeutete Handlung faſt wie der Auszug eines Dramas erſcheinen. Nur daß, was zuſammenhängende Bühnenhandlung ſein ſollte, zu einzelnen Abenteuern auseinandergeriſſen und durch unweſentliche Zuſätze auf verſchiedene Tage vertheilt, ſcheinbar außer Continuität geſetzt wird.

Ich weiſe auf dieſe ſeltſame Vermiſchung ausführlicher Expectorationen mit auszugsmäßig gehaltenen Angaben der Handlung beſonders hin. Dieſe letzteren ſind um ſo auffallender, als der Verfaſſer ſich nicht bewußt geweſen zu ſein ſcheint, wie inhaltsreich er hier oft ſchreibt. Man vergleiche zum Beiſpiel die Erſcheinung der Helena (S. 171), wie kurz und prägnant und voll dramatiſchen Lebens hier die Erzählung vorgeht, mit der dicht darauf folgenden Geſchichte von den zwo Perſonen, ſo D. Fauſtus zuſammenkuppelt (S. 189), wie da Alles ſeinen gleichmäßigen epiſchen Verlauf hat, der ſich nirgends zum Sceniſchen ſteigert, oder mit der darauf folgenden von dem blühenden Garten, den Fauſt mitten im December hervorzaubert, wo wir das höchſt lebendiger Behandlung fähige Abenteuer kahl heruntererzählt finden, ohne daß eine Steigerung oder auch nur eine gewiſſe Erwartung zu erregen verſucht worden wäre. Die Dinge werden trocken rapportirt, eines nach dem andern, während bei der Erſcheinung der Helena Alles voll Leben iſt. Wie Fauſt da erſt mit ſeinen Künſten prahlt, dann die Studenten Helena zu ſehen begehren, er endlich ihrem Verlangen nachzukommen verſpricht,

nun den Befehl giebt, daß Keiner ein Wort ſage oder von ſeinem Platz aufſtehe oder gar Helena anrühre, dann zur Stube herausgeht und als er wieder erſcheint, Helena ihm auf dem Fuße folgt. Nun wird beſchrieben wie ſchön ſie ſei, wie ſie durch ihre Coquetterie die Studenten außer ſich bringt, die kaum an ſich halten können, und wie Fauſt Helena dann fortführt. Wie er darauf, als er zurückkommt, und da ſie wieder ſprechen dürfen, von den Studenten beſtürmt wird, er müſſe ſie ihnen noch einmal zeigen, am nächſten Tage, damit ſie wenigſtens einen Maler mitbringen könnten —: man ſieht das vor ſich wie auf dem Theater und glaubt die Perſonen ſprechen zu hören! Und nun plötzlich das Erſcheinen des alten Mannes, deſſen Rede, Fauſt's Zerknirſchung, ſein Jammern, der Hohn aus Mephiſtopheles Munde, dann die erneute Wehklage Fauſt's und als Schluß die reſignirte Erwartung des letzten Ausganges. Ueberall in dieſen Scenen reicher Inhalt und faſt jedes Wort eine Steigerung für die theatraliſche Darſtellung. Marlowe ſteht hier ſogar nicht auf der Höhe ſeines Originals. Er läßt Helena durch Mephiſto über die Bühne führen und beutet den Gegenſatz der Studenten, die immer dicht am Losbrechen ſind, und Helena's die durch herausfordernde Künſte dies hervorrufen zu wollen ſcheint, während Fauſt auf der einen Seite die Studenten zu beſchwichtigen ſucht, zugleich ſelbſt aber von ihrer Schönheit hingeriſſen iſt, nicht genug aus. Der Verfaſſer des Fauſtbuches ſcheint überhaupt nicht gewußt zu haben, wie koſtbar der Bühneneffect iſt, den er beſchreibt.

Hat dieſe Comödie exiſtirt und dem Verfaſſer des Fauſtbuches vorgelegen? Oder hat dieſer ſelbſt zuerſt ein Drama ſchreiben wollen und iſt dann zu der breiteren Form eines Romanes übergegangen? Ich enthalte mich hier nicht blos der Aufſtellung von Vermuthungen, um nichts Unvorſichtiges vorzubringen, ſondern ich geſtehe, daß mir deren nicht aufgeſtiegen ſind. Ich habe nach vielen Seiten Nachforſchungen angeſtellt, ohne noch zu einem Reſultate gelangt zu ſein. Allerdings was

den bisher angenommenen Zuſammenhang des Deutſchen Volksſchauſpieles mit dem Stücke Marlowe's anbetrifft, glaube ich bereits ausſprechen zu dürfen, daß das Deutſche Volksſchauſpiel weder aus Marlowe's Stück noch aus dem Romane herzuleiten, ſondern als eine ſelbſtändige Arbeit zu betrachten ſei. Vielleicht, daß es, in entſtellter Form, das enthielt, was als urſprüngliches Material dem Autor des Volksbuches vorlag?

5.

Goethe's Fauſt.

Ueberblicken wir die Elemente, welche zuſammenkamen, um eine Geſtalt zu bilden, deren Exiſtenz dem europäiſchen Publikum in eminenter Weiſe von Anfang an einleuchtete, ſo erſtaunen wir, wie verſchiedenartige Schickſale und Gedanken ſich im Rahmen einer elenden Puppencomödie endlich zueinanderfanden, aus der ſie wie ein Funken, der ein großes Feuer entzündete, Goethe entgegenſprangen. Wie populär zu Goethe's Zeiten der Fauſt in Deutſchland geweſen ſei, zeigt neben den bekannten übrigen Zeugniſſen ein Brief Voltaire's an den Herzog von Braunſchweig, vom Jahre 1767, in dem er von Rabelais und von Anderen handelt, welche angeklagt ſeien, von der chriſtlichen Religion ſchlecht geſprochen zu haben. Voltaire ſchreibt: „Ich kenne Ihren berühmten Dr. Fauſtus nur aus dem Luſtſpiele, deſſen Held er iſt und das in allen Provinzen Ihres Vaterlandes geſpielt wird. Ihr Dr. Fauſtus erſcheint darin als in beſtändigem Verkehr mit dem Teufel ſtehend. Er ſchreibt ihm, die Briefe werden an Bindfaden durch die Luft befördert, und er empfängt Antworten. Wunderthaten kommen in jedem Acte vor und ſchließlich wird Fauſtus vom Teufel geholt. Man ſagt, daß er aus Schwaben gebürtig ſei und unter Maximilian I. lebte. Wahrſcheinlich iſt es ihm beim Kaiſer ebenſo ſchlecht als beim Teufel gegangen."

Man möchte ſagen, Voltaire habe ein Gefühl von der Wichtigkeit dieſer Perſönlichkeit gehabt. Und man kann ſich

weiter des Gedankens nicht erwehren, als ſei Goethe, als ihn das Volksſtück ſo im Innerſten traf und ſeine Phantaſie bewegte, zugleich ein Gefühl zugetragen worden von den ungeheuren geiſtigen Bewegungen, als deren Symbol dieſes Collectivweſen genommen werden konnte. Auguſtinus, Erasmus, Luther treten uns mit Fauſt entgegen. Und zugleich iſt es doch wieder nur ein wunderlicher Zufall, daß der Manichäer Fauſtus, der Landſtreicher Georg Fauſtus und der Profeſſor Fauſtus Andrelinus durch die gleichlautenden Namen dazu gelangten, ſich zu einer neuen idealen Perſon zu vereinigen, die von Stufe zu Stufe literariſch herunterkommend, ſchließlich vom erſten Dichter unſerer Zeit dann wieder zum Träger einer Gedankenwelt gemacht wird, deren Bedeutung für die Welt von Jahr zu Jahr ſich ſteigert. Und zwar dies Wunder auch nur möglich, indem durch ſechzig Jahre hindurch die eigenen Schickſale Goethe's in den Character Fauſt's gleichſam mithineingeſchmolzen werden. Der Manichäer liefert die philoſophiſch-theologiſche Grundlage, der gelehrte Landſtreicher Fauſt das Abenteuerliche, der Pariſer Profeſſor Fauſt das Erotiſche, Goethe ſelbſt giebt den Gedankeninhalt des eignen Jahrhunderts hinzu. Und aus all dem entſteht eine Perſon, die wir als Individuum heute für ſich nehmen, eine neue Schöpfung, wie in jedem neugeborenen Kinde die geiſtigen und körperlichen Strömungen vieler Vorfahren zuſammenfließen, ſo daß ſein eigen Schickſal durch ſoviel vorhergehende Schickſale bedingt, unfrei und unmöthigt erſcheint, und das doch zugleich ein neues, freies Geſchöpf iſt, dem eigene Wege nach allen Seiten hin offenſtehen.

Ich wüßte nichts vorzubringen, das uns anzunehmen erlaubte, es ſeien die Perſönlichkeiten des Manichäers Fauſtus und des Fauſtus von Paris Goethe bekannt geweſen. Alle drei Geſtalten aber, ſobald wir ſie einmal kennen, ſcheinen uns aus Goethe's Fauſt entgegenzutreten als habe er ſie hineingearbeitet. In Goethe's Fauſt haben wir zugleich modernes Daſein, Colorit und Scenerie der Reformationszeit und Zurückgreifen auf die

antike Welt. Es ſind auch manichäiſche Elemente in Goethe's Fauſt. Der Kampf der Engel des Lichtes und der Finſterniß um die Menſchenſeele iſt manichäiſch. Mir ſchien als ich Baur und Flügel über den Manichäismus nachlas, aus deren Büchern er mir ja viel umfaſſender entgegentreten mußte als aus dem was mir anfangs nur Auguſtinus verrathen konnte, an manchen Stellen die Aehnlichkeit mit Goethiſchen Phantaſiegeſtaltungen in ſo auffallender Weiſe zu walten, daß ich an nähere Bekanntſchaft zu glauben geneigt war. Das „zwei Seelen wohnen ach in meiner Bruſt" klingt manichäiſch und bei dem „Erdgeiſte" an die Lehre der Manichäer zu denken, läge verführeriſch nahe. Ganz der Gedankenwelt des Auguſtinus entſprechend iſt bei Goethe die Vermiſchung aller Mythologien und aller Zeitalter. Auguſtinus' Beſtreben war, die geſammte Gedankenwelt ſeiner Zeit neu zu organiſiren: es ſollte nichts da ſein, weder in der Mythologie, noch in der Geſchichte, noch in der Philoſophie der früheren Jahrhunderte, das er nicht gleichſam von der alten Stelle rückte um ihm einen neuen Platz anzuweiſen.

Wir haben noch nicht angefangen, Goethe's Fauſt auch auf das hin zu betrachten, was nicht darin ſteht, d. h. das Gedicht als eine bewußt abgegränzte Zuſammenfaſſung von Ideen. Ueberraſcht hat in neueſter Zeit die Entdeckung, daß die Tragödie in vollem Maße für die Bühne practitabel ſei, und doch iſt was uns vorgeführt worden iſt, erſt nur ein Auszug deſſen was dem Dichter ſicherlich in ganz anderen Effecten vorgeſchwebt hat und was auch ſpätere Bemühungen noch einmal in anderer Geſtalt bühnenhaft zur Erſcheinung bringen werden.

Wir ſtecken heute noch zu tief in der Welt drin, welche Goethe im zweiten Theile des Stückes allegoriſch und ſymboliſch darſtellen wollte; auch hier werden ſpätere Zeiten erſt den richtigen Standpunkt gewinnen. Wir ahnen nur, wie Goethe alles was wir mit ſo großem Reſpect heute noch unter „Hiſtorie" verſtehen, ironiſch als bloße Phantasmagorien auffaßte, gut genug, um her-

gelaufenen Hexenmeistern den Schauplatz zu liefern, auf dem sie sich bethätigten; während die eigentliche Geschichte doch nur im Emporwachsen der Menschheit zu höheren Einsichten und in der gesteigerten Theilnahme an dem bestehen kann, was als unsterblich über die vergänglichen Schicksale der Individuen weit hinausragt. Wir würden Goethe's Faust zu wenig thun, wenn wir ihn nur für das nähmen, als das seine bunt wechselnden Erlebnisse ihn erscheinen lassen, und es wird noch eine Zeit kommen, wo die Erklärer dieses Gedichtes sich mehr mit dem was in ihm liegt beschäftigen werden, als mit dem was bloß an ihm hängt. Wieweit Augustinus' Schriften Goethe bekannt waren, weiß ich nicht. Er beschäftigte sich in seinen frühsten Zeiten schon mit den Kirchenvätern auf Anregung des Fräuleins von Klettenberg*). Er citirt Augustinus in der Farbenlehre. Er hat im Sommer 1781 Herder's Theologische Briefe vor**), in denen von Augustinus als Autobiographen die Rede ist. Indessen schon 1778 hatte Herder in seiner Schrift „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" auf Augustinus hingewiesen und Goethe konnte von hier die erneute Anregung empfangen haben, ihn zu lesen.

Was ich in diesem Aufsatz gebe, ist der Auszug einer größeren Arbeit, mit der ich seit Jahren beschäftigt bin, die jetzt aber im vollen Umfange auszuführen, die Zeit mangelte. Ich veröffentliche diese Bruchstücke nur, weil ich möglicherweise überhaupt nie dazu komme, mehr zu geben.

*) Dichtung und Wahrh. XV. In Hempel's Ausg. III, 436.

**) Ich verdanke diese und die folgende Notiz Herrn Dr. Suphan.

Ralph Waldo Emerson

über

Goethe und Shakespeare.

Ueberſetzt aus dem Engliſchen.

1.

Goethe, der Schriftſteller.

In meinen Augen ſteht der Schriftſteller als ein Mann da, deſſen Stellung beim Aufbau der Welt vorgeſehen ward. Seines Amts iſt, Bericht abzuſtatten über die Thätigkeit des wunderbaren Lebensgeiſtes, deſſen ewig vorwärtsarbeitende Bewegung ſich überall bemerklich macht; ſein Geſchäft iſt, alle Thatſachen in ſeiner Seele zu ſammeln und dann die bedeutenden und charakteriſtiſchen Erfahrungen daraus hervorzuheben.

Die Natur verlangt nach einer Darſtellung ihres Weſens. Alle Dinge ſind damit beſchäftigt, ihre eigene Geſchichte zu ſchreiben. Planeten und Kieſelſteine rollen weiter, und ihr Schatten begleitet ſie. Das in die Tiefe ſtürzende Felsſtück hinterläßt ſeine Schrammen am Gebirge, der Fluß ſein Bett im Boden, das Thier ſeine Knochen im Erdreich, Farrnkräuter und einzelne Blätter ihr beſcheidenes Denkmal in den Kohlenſchichten; der fallende Tropfen arbeitet ſein Bildniß in den Stein oder den Sand ein, und jeder Schritt durch den Schnee oder über das Feld hin, druckt in mehr oder weniger bleibenden Zügen

die Karte des Weges, den er eingeſchlagen. Jede Handlung eines Menſchen iſt im Gedächtniſſe ſeiner Zeitgenoſſen, in ſeinem eigenen Benehmen, auf ſeinem Antlitze zu leſen. Voll von Klängen ſind die Lüfte, voll von Thatſachen die Gewölke des Himmels, und der Grund und Boden, auf dem wir ſtehen, iſt eine große Gedächtnißtafel mit deutlicher Schrift beſchrieben; alles was unſere Augen erreichen, iſt mit Andeutungen überdeckt, dem, der ſie verſteht eine klare Sprache.

Im Reiche der Natur iſt dieſe Selbſtaufzeichnung der Dinge eine unaufhörliche. Sie verhält ſich zum Thatſächlichen wie der Siegelabdruck zum Petſchaft. Sie giebt das Factum wieder, nicht mehr, nicht weniger. Doch die Natur ſtrebt nach höheren Zielen, und wenn der Menſch von ihr redet, giebt ſeine Darſtellung mehr als jene mechaniſche Wiederholung: ſie wird zu einer neuen ſchöneren Reproduction des urſprünglichen Bildes. Der Bericht iſt lebendig, wie das lebendig iſt, wovon er handelt. Das menſchliche Gedächtniß gleicht einem Spiegel, welcher die Geſtalten feſthält, ihnen Leben verleiht und ſie nach einer neuen Ordnung zuſammenſtellt. Das Bild der Dinge beginnt ſich zu bewegen, einiges verſchwindet im Hintergrunde, anderes tritt leuchtend vor, und bald beſitzen wir ein neues Gemälde, auf dem ſich nur das Bedeutendſte den Blicken bietet, das Unbedeutende keinen Platz mehr findet. Der Menſch begünſtigt dieſe Verwandlung. Er liebt es, ſich mitzutheilen. Was er ſagen möchte liegt ihm wie Blei auf dem Herzen bis es ausgeſprochen iſt. Die Luſt am Geſpräche wohnt allen Menſchen inne, einige aber ſind mit außerordentlicher Macht begabt, dieſe zweite Schöpfung der Dinge vorzunehmen. Wir ſind alle mit einander geborene Schriftſteller. Der Gärtner bewahrt jeden Ableger, jedes Samenkorn, jeden Pfirſichkern, ſein Beruf iſt, ein Pflanzer der Pflanzen zu ſein. Mit nicht geringerer Sorgfalt unterzieht ſich der Schriftſteller ſeinem Geſchäfte. Was er erfährt, Alles nimmt er als Modell, das ihm zu ſeinen Gemälden ſitzen muß. Er nennt es

unsinniges Geschwätz, wenn die Leute behaupten, es gäbe Dinge, welche sich nicht beschreiben lassen. Sein Glauben ist, daß Alles, was gesagt werden kann, auch geschrieben werden könne, wenn es heute nicht gelingt, gelingt es morgen, und er würde darangehen, den heiligen Geist zu beschreiben, wenn es auch ein unfruchtbarer Versuch bleiben müßte. Nichts ist zu grob, zu fein, zu kostbar: scheint es ein würdiger Vorwurf für seine Feder, so wird er es zu Papier bringen. Für ihn heißt, ein Mensch sein, so viel als die Fähigkeit der Darstellung besitzen: das Universum ist ihm nichts als die Summe des Darstellbaren. Jedes Gespräch, jede Widerwärtigkeit giebt ihm neuen Stoff. Ein Gott gab mir, zu sagen, was ich leide, sagt unser Deutscher Dichter. Schmerz und Verzweiflung werden zu einem Capital, dessen Zinsen er zu ziehen weiß. Uebereilte Handlungen lassen ihn die Kraft erkaufen, bedächtig zu reden. Stürme des Schicksals und der Leidenschaft füllen einzig die Segel seines Fahrzeugs, wie der gute Luther schreibt: wenn ich zornig bin kann ich gut beten und predigen. Kennten wir die Entstehung manches herrlichen Ausbruches von Beredsamkeit, wir würden an den Sultan Amurath denken müssen, der einigen Persern die Köpfe von den Schultern springen ließ, damit sein Arzt Vesalius den Krampf der Nackenmuskeln beobachten könnte.*) Seine Niederlagen bereiten ihm seine Siege vor. Ein neuauftauchender Gedanke oder der Umschlag einer Leidenschaft belehrten ihn, daß Alles, was er bisher gelernt und geschrieben hat, nur die Schale und nicht der Kern, nicht die Sache selbst, sondern nur ihr schwaches Echo war. Was nun? Wirft er die Feder muthlos hin? Nein, er beginnt von frischem zu schreiben; von dem neuen Lichte geleitet, das ihm aufgegangen ist, hofft er dennoch, wenn auch nur in

*) Emerson vergleicht die Bereicherung der Wissenschaft durch den Todeskampf der Enthaupteten der Bereicherung der Welt durch Schriften, deren Beredsamkeit darum so gewaltig ist, weil die, welche sie schrieben, auf Leben und Tod zu kämpfen hatten.

einigen Worten, die Wahrheit festzuhalten. Die Natur treibt ihn und kommt ihm zu Hülfe. Was gedacht werden kann, kann auch gesagt werden. Es drängt sich empor, es will zum Worte werden, sei es auch durch ungeübte, stammelnde Organe. Versagen ihm diese den Dienst, so wartet es und arbeitet, bis es sie zuletzt völlig nach seinem Willen geformt hat und deutlich von ihnen ausgesprochen wird.

Diese Mühe, mit der man überall einen nachahmenden Ausdruck zu gewinnen trachtet, erreicht indessen für gewöhnlich nicht mehr, als eine Art stenographischer Fertigkeit. Es giebt höhere Grade. Männer, welche die Natur zu einer großartigeren Wirksamkeit auserlesen hat, werden freigiebiger von ihr ausgestattet. Sie sind berufen, die Classe der Gelehrten oder Schriftsteller zu bilden. Sie sehen den Zusammenhang der Dinge, wo die große Menge nur die einzelnen Bruchstücke vor Augen hat. Sie empfingen den Antrieb, die Thatsachen ihrem inneren Werthe nach darzustellen, die Axe zu zeigen, um die das große Gefüge der Welt in kreisender Bewegung ist. Ihre Bildung liegt der Natur warm am Herzen. Ihre Existenz und ihre Bestimmung sind von Anfang an vorgesehen und wurden beim ersten Gusse der Dinge vorbereitet. Der Schriftsteller ist keine bloß geduldete, nur zufällige Erscheinung. Als ein organischer Theil der Natur, bildet er mit seinesgleichen einen von den Ständen ihres weiten Reiches, eingesetzt und berechtigt von undenklichen Zeiten her, damals als die Fäden der Dinge zum großen Weltgewebe ineinander verknotet wurden.

Eine Ahnung des Zukünftigen, ein Drang nach vorwärts beleben ihn. Wie ein heißer Strom durchdringt es unsre Brust, wenn wir die zum erstenmale sich offenbarende Wahrheit zu erfassen glauben, es ist der durchdringende Strahl einer geistigen Sonne, der in die Tiefe des Bergwerks den Weg gefunden hat. Jeder Gedanke, aufdämmernd in unsrer Seele, sobald er in vollem Lichte auftaucht, zeigt durch sein bloßes Erscheinen an, ob er nur

ein flüchtiger Einfall oder eine dauernde Macht ſei. Findet ſich aber auf der einen Seite der Drang, ihm ein Daſein zu geben: auf der andern empfängt ihn ſchon die menſchliche Geſellſchaft, die ſeiner bedarf und begierig auf ſeinen Inhalt iſt. Denn Eins erwarteten wir mit Sehnſucht zu allen Zeiten: einen Mann mit der Macht, ſich auszuſprechen, begabt, und mit der Kraft, die Dinge, bei denen die Leute den Kopf verloren haben, zu zeigen, wie ſie ſind, und ſie auf ihr altes Maß zurückzuführen. Politiker und Kaufleute wiſſen immer wieder irgend etwas aufzufinden, das ſie wie einen großen Popanz mitten auf den Markt ſtellen: Steuern, Eiſenbahnen, Ultramontanismus, Mesmerismus, Puſeyismus oder Californiſches Gold: ſie trennen dieſe Namen von allem andern ab, das mit ihnen zuſammenhängt, umgeben ſie mit einem geheimnißvollen Schimmer, und die große Menge ſtürzt ſich wie toll darauf los. Und während dies hier geſchieht, rennt dort die andere Hälfte der Menſchheit einer andern Verrücktheit nach, und Niemand auf beiden Theilen denkt daran, ſich gegenſeitig den Unſinn vorzuwerfen oder ſich zur Vernunft zu bringen. Laß aber einen Mann aufſtehen, der das Ganze überblickt, der dieſe iſolirt daſtehenden Wunder packt und ſie ruhig dahin ſtellt, wohin ſie gehören, plötzlich nimmt dann die Verblendung ein Ende, und die der Geſammtheit wiederkehrende Vernunft bezeugt der Vernunft deſſen ihre Dankbarkeit, der ſeine mahnenden Worte an ſie richtete.

Der Schriftſteller iſt der Mann aller Zeiten; dennoch muß er mit der ſeinigen im rechten Verkehre zu ſtehen wünſchen. In den Augen des oberflächlichen Volkes ruht freilich auf ihm und auf dem ganzen Stande ein Schein von Lächerlichkeit, der aber dann erſt Bedeutung gewinnen würde, wenn man ſich daran kehrte. In unſerm Lande ſteht der Geſchäftsmann oben an. Im Geſpräche des Tages und in der öffentlichen Meinung wird er mit Emphaſe genannt und des aus dieſen Leuten beſtehenden Bruchtheiles der großen Maſſe mit Ehrfurcht Erwäh-

nung gethan. Wir Amerikaner theilen Bonapartes Meinung bezüglich derer, welche das Leben ideal zu faſſen ſuchen, wir glauben, daß Ideen der ſocialen Ordnung und der bequemen Ruhe des Lebens feindlich gegenüberſtehen, und daß die, welche ſich ihnen hingeben, zuletzt gar um ihren Verſtand kommen. Niemand aber wird etwas dagegen einzuwenden haben, daß die Abſendung einer Schiffsladung von Newyork nach Smyrna, oder die Subſcribentenſammlung zur Begründung eines Actienunternehmens, durch welches fünf- bis zehntauſend Spindeln in Bewegung geſetzt werden, oder die Bearbeitung einer Wahlverſammlung, ſowie die Benutzung der Vorurtheile und der Leichtgläubigkeit des Landvolkes, um ſich deſſen Stimme für die nächſte Präſidentenwahl zu verſchaffen, etwas anderes als praktiſche und empfehlungswerthe Unternehmungen ſeien. Hätte ich hier darüber ein Urtheil zu geben, ob das thätig eingreifende, praktiſche Leben (deſſen Feld wir nicht ſo niedrig annehmen wollen, als ich eben gethan habe) oder ein Leben betrachtender Ruhe höher zu ſtellen ſei, ich würde es nicht wagen, mich vertrauensvoll zu Gunſten des erſteren zu erklären. Die Menſchheit hat eine ſo feſt eingerammte Hinneigung zu innerer Erleuchtung, daß ein Einſiedler oder ein Mönch viel zur Vertheidigung ſeines Leben vorbringen könnte, welches er mit Nachdenken und mit Gebeten ausfüllt. Eine gewiſſe einſeitige Hartnäckigkeit, ein Verluſt des allgemeinen Gleichgewichtes ſind die Folgen einer jeden Handlung, die Steuer, welche ſie bezahlen muß. Handle, wie es dir gut ſcheint, aber du thuſt es auf deine Gefahr. Nenne mir einen Mann, der etwas that, ohne das Opfer und der Sklave ſeiner Handlung geworden zu ſein! Das einmal Gethane reizt und empfiehlt ſich zur Wiederholung. Zuerſt nur ein Verſuch, wird eine heilige Nothwendigkeit daraus. Der glühende Religionsverbeſſerer verkörpert ſeine Ideen zu einem beſtimmten Ritus, zu feſten Formeln, und er und ſeine Feunde kleben am Aeußerlichen und geben ihm ihre Begeiſterung preis. Der Quäker gründete das

Quäkerthum, der Shaker ſein Kloſter mit ſeinen Tänzen, und dennoch ſchwatzt jeder noch von dem Geiſte, der ihn beſeelt; aber es iſt längſt kein Geiſt mehr vorhanden, ſondern eine blinde Wiederholung, die allem Geiſte zuwider iſt. Was ſind die Thaten des Geiſtes in unſeren heutigen Tagen? Handlungen, welche dem Enthuſiasmus entſtammen, haben eine Verminderung ihres Werthes erfahren. Doch nicht bei dieſen allein, auch in jenen niederen Thätigkeiten, deren Ziel kein höheres iſt, als die Bequemlichkeit des täglichen Lebens und mit ihr unſere Feigheit zu vermehren, in jenen Handlungen der Schlauheit, in Lüge und Diebſtahl, in der Abtrennung der höheren Betrachtung von der praktiſchen Ausführung, in der Verbannung und Verketzerung der Vernunft und des menſchlichen Gefühles, ſelbſt in dieſen nichts überall als Werthverminderung und Verneinung. Die Hindu ſchreiben in ihren heiligen Büchern „Kinder nur, nicht aber die, welche gelehrt ſind, ſprechen von der Theorie und Praxis als von zwei verſchiedenen Dingen. Sie ſind eins. Denn beide haben ein gemeinſames Endziel vor ſich, und die Höhe, welche die Nachfolger des einen erreichen, iſt auch den Nachfolgern des andern erreichbar. Diejenigen Männer ſind ſehend, welche ſehen, daß Theorie und Praxis daſſelbe ſind.“ Denn jede große Handlung bezieht ſich auf die geiſtige Natur der Dinge. Das Gefühl, aus dem ſie entſprang, iſt der Maßſtab einer Handlung. Die größte Handlung kann leicht durch die allergeheimſten Umſtände bedingt werden.

Dieſe Herabſetzung der idealen Anſchauung wird niemals von denen ihren Ausgang nehmen, welche die Leiter der Dinge ſind, ſondern von untergeordneten Perſonen. Die kräftigen Männer, welche an der Spitze der praktiſchen Menſchenklaſſe ſtehn, haben ein Gefühl von den in der Zeit umlaufenden Ideen und eine viel zu bedeutende Sympathie mit rein ſpeculativen Köpfen. Niemals wird man ſich von Männern, welche in irgend etwas ausgezeichnet ſind, einer verkennenden Geringſchätzung

Anderer zu verſehen haben. Für ſie wird jene Frage Talleyrand's ſtets die einzige bleiben, nicht: iſt er reich, hat er eine Anſtellung, iſt er wohlgeſinnt, kann er dies oder das, iſt er liberal oder conſervativ? — ſondern: iſt er etwas? Iſt er im Stande, etwas zu vertreten? —: er wird in ſeiner Art brauchbar ſein. Das iſt Alles, was Talleyrand, Alles, was der gemeine Menſchenverſtand beantwortet haben will. Sei ein Mann, ſei unſrer Bewunderung würdig, nicht nach unſerm, ſondern nach deinem Sinne. Tüchtige Männer fragen nicht, worin ein Mann tüchtig ſei, ſie fragen, ob er tüchtig ſei. Ein Meiſter liebt einen Meiſter, er knüpft ſeine Anerkennung nicht erſt daran, ob er ein Redner, ein Künſtler, ein Handwerker oder ein König iſt.

Die Geſellſchaft hat wahrhaftig kein größeres Intereſſe, als das Wohlbefinden der ſchreibenden Claſſe. Und es iſt nicht zu läugnen, daß man bei uns willig und von ganzem Herzen geiſtige Vorzüge anerkennt und bewillkommt. Dennoch nimmt der Schriftſteller in der Geſellſchaft keine gebieteriſche Stellung ein. Es iſt ſein eigenes Verſchulden, ſcheint mir. Ein Pfund wird für ein Pfund genommen. Es gab Zeiten, wo er eine geheiligte Perſönlichkeit war. Damals ſchrieb er Bibeln, Hymnen zum Lobe der Gottheit, Geſetzbücher, epiſche, tragiſche Gedichte, ſibylliniſche Verſe, lakoniſche Sentenzen, in die Wände von Tempeln eingegraben. Jedes Wort war eine Wahrheit, und Nationen ließ es erwachen zu neuem Leben. Er ſchrieb nicht leicht hin, und die Worte boten ihm keine Auswahl. Jedes Wort ſtand vor ſeinen Blicken da, eingegraben in Himmel und Erde, und die Geſtirne waren ihm nichts als Schriftzeichen, ſie ſagten nichts andres als er ſagen wollte, ihr Weg war keine geringere Nothwendigkeit als der ſeine. Wie aber kann er in hohen Ehren ſtehn, wenn er ſich nicht ſelbſt ehrt, wenn er ſich in der gemeinen Menge verliert? Wenn er nicht mehr ein Geſetzgeber, ſondern ein öffentlicher Schmeichler iſt, der ſich ver-

kriecht vor der wechſelnden Meinung des gedankenloſen Volkes? — der eine ſchlechte Regierung ſchamlos vertheidigen, oder Jahr ein Jahr aus im Dienſte der Oppoſition ſein Gebell erheben muß; der nichtsſagende Kritiken oder unſittliche Romane zuſammenſchreibt, zu jedem Preiſe, gedankenlos und ohne ſich Tag und Nacht zurückzuwenden zu der Quelle der Begeiſterung?

Dieſen Fragen läßt ſich aber dennoch etwas entgegenſtellen, wenn wir die Liſte derer überblicken, die in unſerm Jahrhundert als Männer von literariſchem Genius anerkannt daſtehen. Keinem Namen begegnen wir unter ihnen, der uns ſo gut die Macht und die Pflicht des Gelehrten oder Schriftſtellers zur Anſchauung brächte, als Goethe.

Ich ſprach von Bonaparte als dem Repräſentanten des politiſchen Lebens im 19. Jahrhundert. Der Dichter dieſer Epoche iſt Goethe. Ein Mann, heimiſch in ſeiner Zeit, ihre Luft athmend, ihre Früchte genießend, unmöglich vor ihr, und durch ſeine ungeheure Arbeit den Vorwurf der Schwäche vernichtend, der, hätte Goethe nicht gelebt, auf den geiſtigen Erſcheinungen ſeiner Periode laſten würde. Eine allgemein verbreitete Bildung hatte die ſcharfen Kanten alles individuellen Lebens abgeſtumpft, als er auftrat; ein in Behaglichkeit aufgelöſter Zuſtand der Geſellſchaft jede heroiſche Regung erſtickt. Dichter gab es nicht, wohl aber Dutzende von poetiſirenden Schriftſtellern, keinen Columbus, aber hunderte von Poſtkapitänen, welche ausgerüſtet mit Fernrohr, Barometer, concentrirtem Gemüſe und Fleiſchzwieback in voller Sicherheit zwiſchen der alten und neuen Welt hin und her fuhren, keinen Demoſthenes, keinen Chatham, aber eine Heerde gewandter Staatsredner und Advokaten, keinen Propheten, keinen heiligen Prediger, aber Univerſitäten, auf denen man ſich über das Weſen des Göttlichen belehren ließ, keinen Mann, der ein großer Gelehrter war, Societäten dagegen, billige Bücher, Leſemuſeen und Leſekränzchen, alles in der größten Mannigfaltigkeit. Niemals exiſtirte ein ſolches Durch-

einander von Thatſachen. Die Welt dehnt ſich aus, wie der amerikaniſche Handel. Wir kennen das griechiſche und römiſche Leben, wir kennen das des Mittelalters, dergleichen iſt ebenſo einfach als leicht zu begreifen, das unſrige aber bietet eine Fülle von Dingen dar, daß man eins über dem andern vergeſſen muß.

Goethe iſt das verkörperte Syſtem dieſer unendlichen Menge. Mit hundert Armen, mit nimmermüden Augen begabt, glückte es ſeiner gewandten Natur, dieſe nie zum Abſchluß kommenden Thatſachen zu bewältigen und jeder einzelnen leicht die Stelle anzuweiſen, wo ſie am beſten zu benutzen war. Seinen durchdringend ſelbſtändigen Blick täuſchten die tauſend conventionellen Crinolinröcke nicht, in deren Verhüllung ſich das Leben darbot, als wären ſie ein Theil von ihm. Mit der Natur aufs innigſte verbunden, nahm er von ihr ſeine Kraft und männliche Stärke. Was aber am auffallendſten iſt: er lebte in einer kleinen Stadt, in einem unbedeutenden Ländchen, in einem Staate ohne eigene Politik, er lebte in Zeiten, wo Deutſchlands Auftreten der Welt gegenüber wahrlich nicht derart war, um die Bruſt ſeiner Söhne höher ſchwellen zu laſſen von vaterländiſchem Stolze, wie er einen Franzoſen, einen Engländer, oder ehedem einen Römer, einen Athenienſer begeiſtert hätte. Dennoch findet ſich keine Spur provinzieller Beſchränktheit in Goethes Werken. Der Stellung, welche er einnahm, verdankt er nichts, ſondern er trat in die Welt von ſeiner Geburt an als ein freier überwachender Genius.

Helena oder der zweite Theil des Fauſt iſt eine in Poeſie geſetzte Philoſophie der Literatur. Das Werk eines Mannes, der als der Meiſter geſchichtlicher, mythologiſcher, philoſophiſcher, wiſſenſchaftlicher und nationalliterariſcher Beſtrebungen, in der allumfaſſenden Weiſe der modernen Gelehrſamkeit auftritt. Dieſe zieht die Culturen aller Völker vergleichend heran, unterſucht indiſche, etruskiſche, cyklopiſche Alterthümer; Geologie, Chemie, Aſtronomie, nichts bleibt ausgeſchloſſen, und jedes dieſer König-

reiche verſetzt der Dichter gleichſam in eine höhere Region, und es ſind ihrer ſo viele, daß er jedem einzelnen eine Art poetiſchen Charakters verleiht. Man blickt mit Ehrfurcht zu einem Könige auf, allein begegnete man zufällig einem ganzen Congreß von Königen, ſo würde das Auge dieſen oder jenen auf ſeine Eigenthümlichkeit hin etwas freier beobachten. Keine wunderbar wilden Geſänge finden wir in dieſem Gedichte, ſondern ausgearbeitete Formen, in deren Grenzen der Dichter die Früchte achtzigjähriger Beobachtungen zuſammentrug. Dieſe kritiſche, reflectirende Weisheit macht das Gedicht um ſo wahrhafter zu einer Blüthe ſeines Zeitalters. Sein Inhalt iſt das Datum ſeiner Entſtehung. Dennoch iſt Goethe ein Dichter, ein Dichter von ſtolzerem Lorbeer, als irgend einer von denen, die mit ihm lebten. Mag er uns oft verwirrend mikroſkopiſche Anſchauungen bieten, denn er ſcheint zu ſehen, als wäre jede Pore ſeiner Haut ein Auge, bald greift er wieder mit der Kraft und der ſichern Grazie eines Helden in ſein Saitenſpiel.

Dies Buch iſt ein Wunder von alleſüberragendem Verſtändniſſe der Dinge. Was er betrachtet, löſt ſich auf vor ſeinen Blicken. Die Vergangenheit und die Gegenwart, ihre Religionen, ihre politiſchen Kämpfe, ihre Denkweiſe führt er auf Urtypen und Ideen zurück. Neue Mythologieen fliegen ihm durch die Stirne. Alexander drang bis zum Chaos vor, ſagen die Griechen. Goethe gelangte ebenſoweit am geſtrigen Tage, ja er wagte ſich noch einen Schritt weiter und kam unverletzt zurück. Eine herzerquickende Freiheit liegt in der Art und Weiſe, wie er die Dinge anſieht. Der grenzenloſe Horizont, der mit uns vorwärtsſchreitet, wohin wir uns auch wenden, breitet ſich ebenſo majeſtätiſch über das Unbedeutende und Conventionelle, über die nothwendigen Vorgänge des täglichen Lebens aus, wie über feierliche Feſtlichkeiten.

Er war die Seele ſeines Jahrhunderts. In dieſem herrſchte die Gelehrſamkeit, es war durch ſeine Bevölkerung, durch ſeine

compacte Organiſation, durch die Ausbildung aller Talente gleichſam zu einer ungeheuren Entdeckungsexpedition geworden, deren Ausbeute in einer ſich anhäufenden Maſſe von Beobachtungen und Reſultaten beſtand, die bis dahin kein Gelehrter zu claſſificiren im Stande war. Goethes Geiſt aber beſaß genügende Räume, um dies Alles aufzuſtellen und zu vertheilen. Die abgetrennten Einzelnheiten vereinte er wieder durch das ihnen innewohnende Geſetz. Unſer modernes Daſein umkleidete er mit Poeſie. Im kleinſten Theile des großen Ganzen machte er das verborgene Leben ausfindig, den alten verſteckten Proteus, der überall dicht an uns haftet, und die dumpfe Proſa, die, wie wir behaupten, auf unſerer Zeit laſtet, iſt nichts als eine ſeiner unzähligen Masken. Er ſcheint zu fliehen, aber er hat ſich nur verwandelt und iſt gegenwärtig. Er hat ſein luſtiges Gewand von ehedem nur mit dem Arbeitskittel vertauſcht, aber er iſt heute in Liverpool oder im Haag um keinen Heller weniger reich oder lebenskräftig, als er vor Zeiten in Rom und Antiochien war. Goethe liefert den Beweis davon. Auf der Straße ſuchte er ihn und auf öffentlichen Plätzen, auf Spaziergängen und in den Hotels. Im handfeſten Königreiche des bürgerlichen Gewerbes und der Sinnlichkeit zeigte er die lauernde dämoniſche Gewalt. Er wies nach, daß ſich durch die Handlungen der gewöhnlichſten Thätigkeit Mythologie und Fabel als verborgene Fäden fortſpinnen. Denn jeden Gebrauch, jede Einrichtung, jedes Handwerk und Werkzeug führte er auf ſeinen erſten Urſprung, auf die organiſche Natur des Menſchen zurück, von der es ausgegangen war. Alle bloßen Vermuthungen, alles leere Wortgepränge waren ihm in den Tod zuwider. „Ich habe an mir ſelbſt genug zu rathen," war ſein Ausſpruch; „wenn einer ein Buch ſchreibt, ſoll er ſich hinſetzen und niederſchreiben, was er weiß." Er ſchreibt im klarſten, mäßigſten Tone; läßt mehr aus, als er hinſchreibt, und ſagt Dinge ſtatt bloßer Worte. Den Unterſchied zwiſchen dem Geiſte und der Kunſt unſerer Zeit und

des Alterthums hat er deutlich gemacht, das Weſen der Kunſt, ihr Ziel und ihre Geſetze in feſte Grenzen gebracht. Am beſten von Allen hat er über die Natur geſprochen. Er behandelt ſie, wie es die Philoſophen, die ſieben weiſen Meiſter thaten, mag auch die franzöſiſche Manier, Alles zu zerhacken und in Tabellen zu bringen, dabei verloren gehn, Poeſie und Humanität verbleiben uns dafür, und dieſe beiden wiſſen ebenſoviel, als wenn ſie graduirte Doctoren wären. Zwei geſunde Augen ſind für die Erfaſſung des Ganzen mehr werth, als Teleſkope und Mikroſkope. Für manche naturwiſſenſchaftliche Frage ward durch die ſeltene Hinneigung ſeines Geiſtes zur Einheit und Einfachheit der Schlüſſel geliefert.

So geht von ihm die leitende Idee der modernen Botanik aus, daß ein Blatt oder das Auge eines Blattes die Einheit des Pflanzenwuchſes, und jeder andere Theil der Pflanze nichts als ein unter andern Bedingungen anders geſtaltetes Blatt ſei; daß demnach unter verſchiedenen Bedingungen jedes Blatt zu jedem anderen Organe, jedes Organ zu einem Blatte werden könne. In gleicher Weiſe ſtellte er in der Oſteologie die Behauptung auf, daß der einfache Wirbel des Rückgrades als Einheit des Knochenbaues zu betrachten ſei. Der Schädel iſt nichts, als die umgewandelte oberſte Partie des Rückgrades. Die Pflanze geht von Knoten zu Knoten, bis ſie mit der Blüthe und dem Samen abſchließt. So der Bandwurm, die Raupe, die gleichfalls von Knoten zu Knoten gehn und mit dem Kopfe abſchließen. Der Menſch und die höheren Thiere ſind durch das Rückgrad aufgebaut und ihre Kräfte im Kopfe concentrirt. In der Optik verwarf er die künſtliche Theorie von den ſieben Farben und beobachtete eine jede für ſich nur als eine Miſchung von Hell und Dunkel in verſchiedenen Proportionen. Es iſt in der That faſt gleichgültig, worüber er ſchreibt. Er iſt ganz Auge und wendet ſich inſtinctmäßig dahin, wo die Wahrheit liegt. Sage etwas, er wird ſogleich wiſſen, ob es wahr oder falſch ſei. Es

iſt ihm verhaßt, die Altenweibergeſchichten, und wenn ſie tauſend Jahre lang den guten Glauben der Menſchheit für ſich hatten, noch einmal nachzubeten und ſich von ihnen zum Narren haben zu laſſen. Kein Anderer braucht erſt für ihn die Augen anzuſtrengen, um ihm zu zeigen, ob etwas wahr oder gelogen ſei. Er legt es auf ſeine eigene Wage. Ich bin hier, würde er ſagen, um für dieſe Dinge Maßſtab und Richter zu ſein. Warum ſoll ich ſie auf Treu und Glauben hinnehmen? Und deshalb bleibt Alles, was er über Religion, Leidenſchaft, Ehe, Sitte, Beſitz, Credit, über den Glauben zu verſchiedenen Zeiten, über Vorbedeutungen, über das Glück und über was ſonſt noch weiter geſagt hat, unvergeßlich im Gedächtniſſe haften.

Nehmen wir das merkwürdigſte Beiſpiel ſeines Triebes, jedem Begriffe, der im Volke gäng und gebe war, eine körperliche Wahrheit zu verleihen. Der Teufel ſpielte in der Mythologie aller Zeiten eine Hauptrolle. Bei Goethe heißt es: kein Wort, hinter dem nicht ein Ding ſteckt. Das liegt auch in den Worten: Ich habe niemals von einem Verbrechen gehört, das ich nicht ſelbſt hätte begehn können. So packt er denn ſeinen Kobold an der Gurgel. Er ſoll zu einem wirklichen Dinge werden, ſoll in unſere Zeit paſſen, ſoll ein Europäer ſein, wie ein Gentleman gekleidet ſein, gute Manieren haben, ſich auf der Straße zeigen und das Wiener und Heidelberger Leben von Anno 1820 durch und durch kennen — oder er ſoll gar nicht exiſtiren. Alſo reißt er ihm ſeine mythologiſchen alten Lumpen vom Leibe, nimmt ihm ſeine Hörner, dazu den geſpaltenen Fuß, den Schwanz mit dem Widerhaken am Ende, den Schwefeldampf, die blauen Flammen, und anſtatt ſeinethalben Bücher und Gemälde zu ſtudiren, ſtudirt er ſeine eigene Seele, und jeden Schatten von Kälte, Egoismus und Unglauben, wie ſie in dichten Schaaren oder einſam die menſchliche Seele überfliegen, fängt er auf und ballt Alles zu einem Bilde zuſammen, das, jemehr er dazu that oder fortließ, immer lebendiger, immer ſchrecklicher ward. Er entdeckte, daß

der innerſte Kern dieſes Geſpenſtes, welches im Dunkel der Nacht die Wohnungen der Menſchen umwandelte und ſeit ewigen Zeiten exiſtirte, ſo lange es Menſchen gab, der reine Verſtand war, der ſich zum Dienſte der Sinnlichkeit erniedrigt, wozu wir ſtets eine Neigung haben. So ſchleuderte er in ſeinem Mephiſto eine organiſche Geſtalt in die Literatur, die erſte, die ſeit Menſchenaltern geſchaffen wurde, und die ſo lange als Prometheus dauern wird. Es iſt nicht meine Abſicht, auf eine Analyſe ſeiner zahlreichen Werke einzugehn. Sie beſtehn in Ueberſetzungen, Kritiken, Dramen, Gedichten lyriſcher und jeder andern Art, literariſchen Tagebüchern und Portraits ausgezeichneter Männer. Allein ich kann es nicht unterlaſſen, ſpeciell von Wilhelm Meiſter zu reden.

Wilhelm Meiſter iſt ein Roman in jedem Sinne des Wortes, der erſte ſeiner Art. Seine Bewunderer nennen ihn das einzige Abbild der modernen Geſellſchaft, als wenn es ſich in anderen Romanen, in denen Walter Scott's zum Beiſpiel, nur um Koſtüme und äußere Verhältniſſe, hier aber um den Geiſt des Lebens handelte. Jeder, der in ſeinen tieferen Sinn einzudringen befähigt iſt, lieſt das Buch mit ſtaunendem Entzücken. Einige ſtellen es höher als Hamlet. Keine Arbeit dieſes Jahrhunderts kommt ihm gleich an harmoniſcher Lieblichkeit, keine iſt ſo neu, ſo gedankeneinnehmend, beſchenkt die Seele mit einer ſolchen Fülle unumſtößlicher Gedanken und ſo richtiger Einſicht in das Leben, die Sitten, die Charaktere der Menſchen. Wie manchen vortrefflichen Wink giebt es für den Lebenslauf, wie manchen überraſchenden Blick gewährt es in höhere Sphären, und nirgends eine Spur lebloſer Rhetorik. Ein Buch, das die Neugier genialer junger Leute ſo hoch ſpannt, zugleich aber ſo wenig befriedigt. Liebhaber einer leichten Lecture, welche darin die Unterhaltung ſuchen, die eine ſpannende Intrigue gewährt, ſehen ſich getäuſcht. Andererſeits haben auch diejenigen Grund zur Klage, die es mit der Hoffnung in die Hand nehmen, in ihm die großartige Geſchichte eines Genius zu finden, welchem für

all seine Mühen und Entbehrungen nach gerechtem Urtheil endlich der Lorbeer zu Theil wird. Vor Kurzem lag uns ein Englischer Roman vor, welcher die Hoffnungen eines neuen Zeitalters verkörpern zu wollen vorgab, und die politische Hoffnung der Partei des jungen Englands entwickeln sollte. Die einzige Belohnung der Tugend war in ihm ein Sitz im Parlamente und die Pairie. Der Schluß von Goethes Roman ist eben so lahm als unmoralisch. George Sand hat in ihrer Consuelo und der Fortsetzung derselben ein treueres und würdigeres Gemälde skizzirt. Im Fortschritte der Erzählung dehnen sich die Charaktere des Helden und der Heldin in einer Weise aus, daß das zerbrechliche Schachbrett conventionell aristokratischen Daseins einen Stoß erhält; beide geben sie die Gesellschaft und die Gewohnheiten ihres Standes auf, verlieren ihr Vermögen und machen sich zu den Dienern großer Ideen und bedeutender socialer Zwecke, bis endlich der Held als der Mittelpunkt und die Quelle einer Verbindung dasteht, welche der Menschheit die edelsten Wohlthaten zu Theil werden lassen will. Er antwortet nicht mehr, wenn er bei seinem ehemaligen Namen und Titel genannt wird. Sie klingen ihm fremd und wie aus weiter Ferne vor den Ohren. Ich bin nur ein Mensch, sagt er, ich athme, arbeite für die Menschen, und dies in Armuth und mit der äußersten Aufopferung.

Dem Helden Goethes dagegen kleben so manche Schwächen und Unreinheiten an, er sucht so schlechte Gesellschaft auf, daß das ernste, nüchterne englische Publicum an einer Uebersetzung des Buches wenig Vergnügen fand. Und dennoch fließt es von Weisheit über, von Kenntniß der Welt und der Gesetze, die Personen sind so wahrhaftig und zart gezeichnet, mit so wenig Federzügen und nicht ein Wort zu viel, und das Buch bleibt immer so neu und unerschöpft, daß wir es seinen Weg gehn lassen und so viel Gutes herauszuholen uns bequemen müssen, als wir eben zu erfassen vermögen, im sichern Gefühl, es habe

die Zeit ſeiner Wirkung erſt begonnen und es werde noch Millionen Leſern dienſtbar ſein. Sein Inhalt iſt der Uebergang eines Demokraten zur Ariſtokratie, beide Worte in ihrem edelſten Sinne gebraucht, und dieſer Uebergang geht nicht in gemeiner kriechender Weiſe vor ſich, ſondern bei weit geöffneten Thürflügeln. Innere Vorausbeſtimmung und Charaktereigenſchaften tragen das Ihrige dazu bei; der neue Stand, in welchen Wilhelm Meiſter eintritt, wird zu einer Wirklichkeit durch die verſtändige Sinnesart und Rechtſchaffenheit der Adligen. Kein edler jugendlicher Geiſt kann ſich dem zauberiſchen Eindrucke entziehen, welchen dieſe handgreiflich dargeſtellten Zuſtände auf ihn ausüben müſſen. Hierin liegt die Urſache, warum das Buch eine im höchſten Grade anregende und mutherweckende Wirkung hat. Der glühende und heilige Novalis nennt es eine durchaus moderne und proſaiſche Schöpfung, in welcher das Romantiſche vollſtändig vernichtet ſei, und ebenſo die Poeſie der Natur, — das Wunderbare. Das Buch dreht ſich nur um ganz gewöhnliche Vorgänge, es iſt eine in Poeſie geſetzte Geſchichte bürgerlicher Häuslichkeit. Alles Wunderbare wird in ihr abſichtlich als Fiction, enthuſiaſtiſche Träumerei hingeſtellt — und derſelbe Novalis, was ebenſo charakteriſtiſch iſt, kehrte bald zu dieſem Buche zurück, welches er ſolcherart abgefertigt hatte, und es blieb ſeine Lieblingslecture ſo lang er lebte.

Eine Eigenſchaft vornehmlich, die Goethe mit ſeiner ganzen Nation gemein hat, macht ihn in den Augen des franzöſiſchen wie des engliſchen Publicums zu einer ausgezeichneten Erſcheinung: daß ſich Alles bei ihm nur auf die innere Wahrheit baſirt. In England und Amerika reſpectirt man das Talent, allein man iſt zufrieden geſtellt, wenn es für oder gegen eine Partei ſeiner Ueberzeugung nach thätig iſt. In Frankreich iſt man ſchon entzückt, wenn man brillante Gedanken ſieht, einerlei wohin ſie wollen. In all dieſen Ländern aber ſchreiben begabte Männer ſoweit ihre Gaben reichen. Regt, was ſie vorbringen, den verſtändigen

Leſer an und enthält es nichts, was gegen den guten Ton anſtößt, ſo wird es für genügend angeſehen. So viel Spalten, ſo viel angenehm und nützlich verbrachte Stunden. Der Deutſche Geiſt beſitzt weder die franzöſiſche Lebhaftigkeit noch das für das Praktiſche zugeſpitzte Verſtändniß der Engländer, noch endlich die amerikaniſche Abenteuerlichkeit, allein was er beſitzt, iſt eine gewiſſe Probität, die niemals beim äußerlichen Scheine der Dinge ſtehn bleibt, ſondern immer wieder auf die Hauptfrage zurückkommt „wo will das hin?“ Das Deutſche Publicum verlangt von einem Schriftſteller, daß er über den Dingen ſtehe und ſich einfach darüber ausſpreche. Geiſtige Regſamkeit iſt vorhanden: wohlan: wofür tritt ſie auf? Was iſt des Mannes Meinung? Woher? — woher hat er all dieſe Gedanken?

Talent allein macht den Schriftſteller nicht. Es muß ein Mann hinter dem Buche ſtehn, eine Perſönlichkeit, welche durch ihre Geburt und Stellung eine Garantie für die Lehre bietet, die ſie aufſtellt, welche daſteht, um die Dinge zu ſehn und ihrem Werthe nach zu beurtheilen, in keiner andern Weiſe, und deshalb eben die „Dinge“ hinſtellend, weil ſie für ſie nur „Dinge“ ſind. Gelingt es ihm heute nicht, das rechte Wort zu finden, ſo bleibt die Sache eine unerledigte; morgen wird ſie ſich beſſer offenbaren. Das iſt die Laſt, die auf ſeinem Herzen liegt, die Laſt der Wahrheit, die nach einem Ausdrucke verlangt. Mehr oder weniger fühlt er ſich befähigt, dieſen zu gewähren. Darin beſteht ſeine Arbeit und ſein Beruf der Welt gegenüber: er durchſchaut die Thatſachen und macht ſie bekannt. Was liegt daran, ob er ausgleitet, ob er ſtottert, ob ſeine Stimme rauh klingt oder ziſchend wird, ob ſeine Methode und ſeine Gleichniſſe nicht zutreffen? —: hat er den Beruf, ſo wird er Methode und Bilder und die rechte Melodie finden. Wäre er ſtumm auf die Welt gekommen, er würde ſich endlich ausſprechen. Liegt aber nicht eine ſolche Stimme Gottes in dem Manne verborgen: was nützt es ihm dann, wenn er noch ſo gewandt, noch ſo fließend, noch ſo glänzend zu reden weiß?

Die Kraft eines Ausſpruches hängt davon ab, ob ihn ein Mann gethan hat oder nicht. Im gelehrten Journal, in der einflußreichen Zeitung kann ich keine Geſtalt entdecken, ſondern nur einen Schatten ohne Verantwortlichkeit, meiſtens nur die Stimme einer Actiengeſellſchaft oder eines geſinnungsloſen Menſchen, der unter der Maske ſeiner anonymen Chiffre ſich für Etwas auszugeben hofft. Durch jeden Satz eines ächten Buches dagegen ſehe ich einem tüchtigen entſchloſſenen Manne ins Auge, von deſſen Kraft und Schrecken jedes Wort überfließt. Wo er ein Komma oder einen Punkt ſetzt, da leben ſie, und was er geſchrieben hat, ſteht athletiſch und kampfbereit da, ſchreitet vorwärts und hat ein langes Leben vor ſich.

In England und Amerika kann ſich jemand auf griechiſche und lateiniſche Dichtung gründlich verſtehn, ohne den mindeſten poetiſchen Geſchmack zu beſitzen, ohne Begeiſterung zu empfinden. Wer ſich Jahre lang mit Plato oder Proklus beſchäftigte, erweckt dadurch nicht die Vorausſetzung, als hätte er heroiſch ideale Anſichten und ſei ein Verächter der Art und Weiſe, wie man in der Stadt und in der Geſellſchaft miteinander zu verkehren pflegt. In dieſem Punkte aber ſind die Deutſchen vom lächerlichſten guten Glauben erfüllt. Der Student, wenn er längſt den Hörſaal verlaſſen hat, brütet noch über dem, was er darin gehört hat, und der Profeſſor ſelbſt kann ſich nicht von der Idee losmachen, die Wahrheit der Philoſophie ſei einer directen Anwendung auf Berlin oder München fähig. Dieſer tiefe Ernſt, mit dem ſie ihre Studien betreiben, ſetzt ſie in den Stand, Männer zu durchſchauen, welche bei weitem begabter als ſie ſelbſt ſind.

Aus dieſem Grunde ſind die in der höheren Converſation gebräuchlichen Unterſcheidungsbegriffe alle Deutſchen Urſprungs. Während die ihres Scharfſinns und ihrer Gelehrſamkeit wegen mit Auszeichnung genannten Engländer und Franzoſen ihr Studium und ihren Standpunkt mit einer gewiſſen Ober-

flächlichkeit ansehn, und ihr persönlicher Charakter mit dem, was sie ergriffen haben, und mit der Art, wie sie sich darüber ausdrücken, in nicht allzutiefem Zusammenhange steht, spricht Goethe, das Haupt und der Inhalt der Deutschen Nation, nicht weil er Talent hat, sondern die Wahrheit concentrirt ihre Strahlen in seiner Seele und leuchtet heraus aus ihr. Er ist weise im höchsten Grade, mag auch seine Weisheit oftmals durch sein Talent verschleiert werden. Wie vortrefflich das ist, was er sagt, er hat etwas im Auge dabei, das noch besser ist. Er macht mich neugierig. Er hat jene furchterweckende Unabhängigkeit, welche aus dem Verkehr mit der Wahrheit entspringt. Lausche auf seine Worte oder wende dein Ohr ab, die Thatsache bleibt bestehn, wie er sie sagte. Und dein Interesse am Schriftsteller beschränkt sich nicht auf seine Erzählung. Du vergissest ihn nicht, wenn er seine Aufgabe preiswürdig ausgeführt hat, wie du einen Bäcker aus dem Gedächtniß verlierst, sobald er dir für dein Geld das Brod hingiebt: die Arbeit vielmehr ist nur der geringste Theil seines Wesens. Der alte ewige Geist, welcher die Welt baute, senkte sich in diesen Mann tiefer als in irgend einen andern. Das kann ich nicht sagen, daß Goethe die höchste Höhe erreichte, von der herab der Genius zum Volke gesprochen hat, daß er der höchsten Einheit sich zum Opfer darbrachte. Er ist unfähig, seinem Willen zu entsagen, auch wenn demselben das moralische Gefühl entgegen wäre. Es giebt edlere Klänge im Gedicht, als er sie jemals ertönen ließ. Es giebt Schriftsteller, ärmer an Talent, doch reiner in ihrem Gesange, der in höherem Grade das Herz ergreift. Niemals kann Goethe den Menschen ein geliebter Freund sein. Seine Verehrung wendet sich nicht zur Wahrheit allein, sondern er verehrt sie, um sie als ein Mittel zur Bildung zu benutzen. Sein Ziel ist die Eroberung der ganzen Natur. Die allumfassende Wahrheit soll seine Beute werden, er will ein Mann sein, den nichts mehr besticht, nichts täuscht, nichts stutzig macht. Stoisch

will er allein ſich ſelbſt Befehle geben, ſich ſelbſt verſagen, was unerreichbar iſt, und nur eine prüfende Frage legt er den Menſchen vor „was kann ich von euch lernen?“ Alle Beſitzthümer ſchätzt er danach allein ab, Rang, Vorrechte, Vermögen, die Zeit und ſich ſelber. Er iſt der Typus der Bildung, der Dilettant in allen Künſten, Wiſſenſchaften und Ereigniſſen: künſtleriſch aber kein Künſtler, geiſtreich aber nicht geiſtig.*) Nichts, das zu kennen er nicht das Recht beſäße, keine Waffe im Zeughauſe des allumfaſſenden Genius, die er nicht handhabte, ſtets aber mit der entſchiedenſten Verwahrung, man möge auch nicht einen Augenblick aus dem Werkzeuge in ſeiner Hand auf ihn ſelber ſchließen. Er zog einen Lichtſtreifen unter jede Thatſache, er zog ihn zwiſchen ſich ſelbſt und ſeinem liebſten Eigenthume. Nichts blieb ihm verborgen, nichts vorenthalten, die lauernden Dämonen ſaßen ihm zum Bilde, und ebenſo die Heiligen, welche die Dämonen erkannten; und die übernatürlichen Elemente wurden zu leibhaftigen Geſtalten. „Frömmigkeit iſt an ſich kein Ziel, ſondern nur ein Mittel, um dadurch den reinſten innern Frieden zu gewinnen.“ Durch die Art und Weiſe, wie er jedes Geheimniß auf dem Felde der ſchönen Künſte durchdrang, wird Goethe noch ſtatuenhafter. Seine eigenen Neigungen müſſen ihm dienen, wie Cicero Frauen anwandte, um das Geheimniß der Verſchworenen auszubohren. Feindſchaften hatte er keine. Aber er läßt dich als einen Feind gelten, wenn du ihn unter dieſer Bedingung eine Sache wiſſen läſſeſt, die er von dir als ſeinem Freunde nicht erfahren hätte, wäre es auch nur die Erfahrung, um welche ihn der Anblick deines Unterganges bereichert. Komm als Feind, und du biſt willkommen, aber als Feind im hohen Sinne. Er iſt nicht im Stande etwas zu haſſen, die Zeit iſt ihm zu koſtbar. Wo ſeine ganze Natur mit der Grundverſchiedenheit einer andern in

*) Artistic, but not artist; spiritual, but not spiritualist.

Zuſammenſtoß kommt, da nimmt er den Kampf an, aber wie eine Fehde zwiſchen Kaiſern, welche würdevoll das Schwert führen wo ſie ihre Reiche gegeneinander einſetzen.

Seine Selbſtbiographie unter dem Titel „Wahrheit und Dichtung aus meinem Leben“ iſt die Verkörperung eines Gedankens, welcher heutzutage durch die Vermittlung des Deutſchen Geiſtes der Welt geläufig iſt, für England aber, das alte wie das neue, zur Zeit, als das Buch erſchien, etwas Neues war: daß ein Mann nur ſeiner Bildung wegen auf der Welt iſt; nicht um deſſentwillen, was er vollbringen kann, ſondern was an ihm vollbracht werden könne. Die Rückwirkung der Dinge auf den Menſchen iſt das allein nennenswerthe Reſultat des Lebens. Ein intellectueller Mann kann ſich ſelbſt betrachten als wäre er eine dritte Perſon. Seine Fehler und Mißgriffe intereſſiren ihn in ebenſo hohem Grade als ſeine Erfolge. So ſehr er den Wunſch hegt, glücklich in ſeinen Unternehmungen vorwärts zu gehn, ſo giebt es dennoch einen höheren Wunſch für ihn: die Geſchichte und die Beſtimmung des Menſchen kennen zu lernen, während die ſelbſtſüchtigen Naturen, die in dichten Scharen ſeine Schritte umdrängen, nichts als ihre eignen erbärmlichen Erfolge im Auge haben.

Dieſe Idee iſt die herrſchende in Wahrheit und Dichtung, die Richtſchnur für die Auswahl der einzelnen Epiſoden, welche er darin mittheilt: ſie hängen durchaus nicht von dem äußeren Gewichte der Ereigniſſe, vom geſellſchaftlichen Range der Perſönlichkeiten, von der Höhe ihres Einkommens ab. Natürlich liefert das Buch ſo nur ein mageres Material für das, was wir ein „Leben Goethe's“ nennen würden. Wenig Daten, keine Briefe, keine Details über ſeine dienſtliche Stellung oder dergleichen, keine Enthüllungen über ſeine Ehe, ja der ganze zehn Jahre umfaſſende Zeitraum ſeines erſten Aufenthalts in Weimar, der thätigſte ſeines Lebens, verſinkt in Stillſchweigen. Zuweilen werden einige Herzensverhältniſſe, bei denen, wie die Leute

ſagen, nichts herauskommt, mit der äußerſten Wichtigkeit behandelt. Er überhäuft uns mit Einzelnheiten. Allerlei abſonderliche Anſichten, Ideen über die Entſtehung der Welt, Religionsbildungen eigener Erfindung, vorzüglich aber ſein Verhalten ausgezeichneten Männern und entſcheidenden geiſtigen Strömungen der Zeit gegenüber macht er zu Momenten, wo er ſich am breiteſten ausläßt. Seine Tag- und Jahrbücher, die italieniſche Reiſe, die Campagne in Frankreich und der hiſtoriſche Theil der Farbenlehre intereſſiren unter demſelben Geſichtspunkte. In der letzteren wird in aller Kürze von Kepler, Roger Bacon, Galilei, Newton und Voltaire geſprochen, und der in dieſer Abtheilung ſeines Buches liegende Reiz beſteht darin, daß er einfach angiebt, welche Stellung dieſe Sterne der europäiſchen Gelehrtenwelt zu ſich untereinander und dann zu ihm ſelber einnehmen. Er zieht eine Linie von Goethe zu Kepler, von Goethe zu Newton, und dies einfache Ziehen der Linie iſt für den Mann und die Zeit die Löſung eines ungeheuren Problems. Solche Arbeit macht ihm Vergnügen wenn Iphigenie und Fauſt ihn nicht gerade feſſeln, und ſie koſtet ihm nicht den kleinſten Theil jener erfinderiſchen Anſtrengung, deren er bei Fauſt und Iphigenie benöthigt iſt.

Der Geſetzgeber im Bereiche der Kunſt iſt ſelbſt kein Künſtler. War es, daß er zu viel wußte, daß ſein ſcharfes Auge ihn zu ſehr auf die kleinſten Symptome der Dinge hinlenkte, und daß mit dem Verluſte der rechten Perſpective der Blick für das Ganze abgeſchwächt ward? — er iſt fragmentariſch, er ſchreibt Gelegenheitsgedichte und abgeriſſene Gedanken, welche freilich nichts unberührt laſſen. Setzt er ſich hin, um ein Drama oder eine Erzählung zu ſchreiben, ſo ſammelt und wählt er von tauſend Seiten ſeine Beobachtungen und formt ſo geſchickt, als ihm möglich iſt, einen ganzen Körper daraus. Ein großer Theil derſelben will ſich nicht organiſch in die Arbeit hineinfügen, er giebt ſie deshalb in Geſtalt loſer Anhängſel, als Briefe, als Tagebücher oder dergleichen. Trotzdem bleibt auch jetzt noch eine

Menge übrig, die keinen Platz gefunden haben. Hier kann zuletzt nur der Buchbinder den Zusammenhang darstellen, und so, abgesehen von den überhaupt oft lose verknüpften Fäden der Composition, haben wir von ihm ganze Bände voll einzelner Paragraphen, Aphorismen, Xenien u. s. w.

Meiner Meinung nach war der weltliche Ton, in welchem er seine Erzählungen hält, wohlberechnet. Der Gang seiner eigenen Bildung hat ihn darauf geleitet. Es war die schwache Seite eines großartigen Gelehrten, welcher die Welt liebt, der er zu Dank verpflichtet ist. Er wußte, wo Bibliotheken, Gallerien, Werke der Baukunst, Laboratorien, Gelehrte zu haben waren, und verstand sie alle in Muße zu benutzen. Sein Vertrauen auf das Glück freiwilliger Armuth und Entblößung war kein allzu festes. Sokrates liebte Athen, Montaigne Paris, Madame de Staël sagte, daß sie nur an dieser Stelle verwundbar sei. Es ist ein Vergnügen, ihn hier zu beobachten. Jeder Genius ist gewöhnlich so schlecht mit dem Leben gestellt, so krank daran, daß man ihn gewiß überall anders lieber sähe, als gerade da, wo er sich befindet. Wie selten begegnen wir einem, der sich nicht unbehaglich fühlte und das Leben mit Schrecken ansähe. Ein Anflug von Schamröthe liegt auf dem Antlitze tüchtiger und anstrebender Männer, ihr Wesen hat etwas, als könnte leicht eine Carricatur daraus werden. Dieser Mann aber war in seiner Zeit und in der Welt ganz glücklich und zu Hause. Niemand war gleich ihm geschaffen, um zu leben, fand innigeren Genuß an diesem Spiele. Das Streben nach Bildung ist das innerste Leben seiner Werke und giebt ihnen ihre Gewalt. Die Idee der ewigen, von allem Irdischen losgelösten Wahrheit, ohne Gedanken, ob man selbst seine Rechnung dabei finde, ist höher. Höher, sich hinzugeben ganz dem Strome dichterischer Begeisterung. Dennoch, verglichen mit dem, was uns in England und Amerika Bücher zu schreiben antreibt steht Goethe's Motiv als das der Wahrheit da, und die Macht,

beſitzt er, uns zu dem zu begeiſtern, was uns der Wahrheit näher bringt. Dem Buche hat er dadurch etwas von der Gewalt, etwas von der Würde zurückgegeben, welche in alten Zeiten den Zauber eines Buches bildeten.

Goethe, in ein Jahrhundert eintretend, in ein Land, in denen durch die Wucht übermäßiger Bildung jedes urſprüngliche Talent unter Büchern, unter mechaniſchen Hülfsmitteln, unter einem Uebermaße verſchiedenartiger Anforderungen erſticken mußte, lehrte die Menſchen, dies Gebirge von Einzelnheiten zu überwältigen und urbar zu machen. Ich ſtelle Napoleon neben ihn. Beide waren ſie Repräſentanten der ungeduldigen Reaction der Natur gegen das ewige Zurſchauſtellen conventioneller todtgeborener Dinge und Gedanken; zwei kühne Realiſten, die mit ihren Schülern, jeder ſeiner ihm eigenthümlichen Begabung nach, die Axt an die Wurzel jenes Baumes legten, deſſen Früchte das leere Geſchwätz der Parteien und der hohle Schein waren. Sie thaten es für ihre Zeit, für alle Zeiten. Freudig griff er ſein Werk an ohne durch den Zuruf des Volkes aufgefordert zu werden; Willen und Methode wuchſen ihm aus dem eigenen Herzen. Mit einer Rieſenlaſt belud er ſeine Schultern, nichts entmuthigte ihn, keine Ermüdung hemmte ſeine Schritte, daraus allein ſchöpfte er neue Kraft, daß er abwechſelnd nicht immer ein und daſſelbe verfolgte, und ſo arbeitete er achtzig Jahre lang mit jugendlichem Eifer ſeinem Ziele entgegen.

Das iſt die letzte Lehre der heutigen Wiſſenſchaft, daß die höchſte Einfachheit des Organismus nicht durch wenige Elemente, ſondern durch das complicirteſte Zuſammenwirken hervorgebracht wird. Von allen Creaturen iſt der Menſch diejenige, zu deren Bildung das Meiſte ſich vereinigen muß: das einfachſte Inſect, volvox globator, ſteht ihm als Extrem auf der andern Seite gegenüber. Wir müſſen es lernen, die ungeheure Erbſchaft der alten und neuen Zeit zinsbringend anzulegen. Goethe lehrt uns, guten Muthes zu ſein, er zeigt, daß wenn irgend eine

Epoche ungünſtiger als die andere zu ſein ſcheint, dieſe Mißgunſt des Zeitalters für den allein eine Exiſtenz hat, der ſich verzagten Herzens ihr nicht entgegen wagt. Der Genius ſchreitet mitten im Sonnenſcheine und im Gefühle der Harmonie ſicher durch die tiefſten Finſterniſſe der Zeiten. Keine weltliche Macht kann die Menſchheit und die Stunden des Tages in ihrem Gange aufhalten. Die Welt iſt jung, große Männer vergangener Zeiten rufen uns zu mit freundlicher Stimme. Wir müſſen heilige Schriften ſchreiben, um den Himmel und die irdiſche Welt aufs neue zu vereinen. Das Geheimniß des Genius iſt, nicht zu dulden, daß eine Lüge für uns beſtehen bleibe, Alles, deſſen wir bewußt ſind, zu einer Wahrheit zu machen, im Raffinement des modernen Lebens, in Kunſt und Wiſſenſchaft, in den Büchern und in den Menſchen Glauben, Beſtimmtheit und Vertrauen zu erwecken, und zu Anfang wie am Schluß, mitten auf dem Wege wie für endloſe Zeiten jede Wahrheit dadurch zu ehren, daß wir ſie nicht allein erkennen, ſondern ſie zu einer Richtſchnur unſres Handelns machen.

2.

Shakeſpeare, der Dichter.

Große Männer zeichnen ſich mehr durch umfaſſenden Geiſt und durch die Höhe des Standpunktes aus, von dem ſie herabſchauen, als durch Originalität. Fordern wir jene Originalität, welche wie eine Spinne aus ihren eigenen Eingeweiden das eigene Gewebe zieht, welche ſelbſt den Lehm findet, Steine daraus formt und das Haus aufrichtet, dann ſind große Männer keineswegs original. Das Weſen wahrhaft werthvoller Originalität liegt nicht in der Unähnlichkeit mit andern. Der Held ſteht da, wo die Ritter am dichteſten ſtehen, mitten in der Fülle der Ereigniſſe ſieht er, wonach die Menſchen verlangen, ihre Sehnſucht theilend, iſt ſein Auge ſchärfer, reicht ſein Arm weiter,

und ſo gelangt er ans Ziel, nach dem alle ſtrebten. Je größer der Genius, um ſo tiefer iſt er Andern verſchuldet. Ein Dichter iſt kein hirnloſer Schwätzer, der herausplappert, was ihm gerade in den Sinn kommt, und der, weil er eben Alles vorbringt, endlich auch etwas Gutes ſagt, ſondern er iſt ein Herz, innig verbunden mit ſeiner Zeit und ſeinem Vaterlande. Nichts Abſonderliches, Phantaſtiſches findet ſich in ſeinen Werken, nein, lieblich und voll gemeſſenen Ernſtes, beladen mit gewichtigen Ueberzeugungen, haben ſie ein deutliches Ziel vor ſich, auf das ſie gerichtet ſind, jedem Mann und jeder Claſſe zu ihrer Zeit verſtändlich.

Der Genius unſeres Lebens leidet das Individuelle nicht und will nichts Individuelles groß wiſſen, es ſei denn durch das Allgemeine. Keine Wahl giebt es für den Genius. Ein großer Mann ſchlägt nicht eines ſchönen Morgens die Augen auf und ſagt: Ich fühle volles Leben in mir, ich will zur See und den antarktiſchen Continent entdecken, ich will heute des Cirkels Viereck finden, ich will alle Pflanzen der Welt durchforſchen und ein neues Lebensmittel für die Menſchheit zu Tage bringen, habe eine neue Architektur im Kopf, ſehe eine neue mechaniſche Kraft vor mir; ſondern mitſchwimmend im Strome der Ereigniſſe, fühlt er ſich vorwärts getrieben durch die Ideen und die Bedürfniſſe ſeiner Zeitgenoſſen. Er ſteht, wo Aller Augen einen Weg verfolgen, alle Hände auf einen Punkt deuten, auf den er losgehen ſoll. Die Kirche hat ihn in ihren feierlichen Gebräuchen, ihrer Pracht großgezogen: er führt aus, was ihn ihre Muſik lehrt, er baut die Kathedrale, deren ſie zu ihren Geſängen und Proceſſionen bedarf. Er findet ſich im Kriegsgetümmel, das ihn bei Trompetengetön und unter Zelten erzog, und er verbeſſert die Taktik. Er ſieht zwei Provinzen, die ſich abquälen, Kohlen oder Mehl oder Fiſche von dem Flecke, wo ſie gewonnen werden, zu dem hinzuſchaffen, wo man ſie braucht, und es gelingt ihm, eine Eiſenbahn zu ziehen. Jeder

Meiſter fand ſeine Materialien vor. Seine Kraft lag darin, daß er ſich Eins fühlte mit ſeinem Volke und die Materialien liebte, welche es ihm bereitete. Welche Krafterſparniß, welch ein Erſatz für die Kürze des Lebens! Alles wird ihm in die Hand gearbeitet. Die Welt hat ihn ſoweit ſeinen Weg getragen, das Menſchengeſchlecht iſt ihm vorausgegangen, die Hügel hat es abgetragen, die Thäler ausgefüllt und die Flüſſe überbrückt.*) Menſchen, Nationen, Dichter, Handwerker, Frauen, alle waren thätig für ihn und er tritt ein, wo ſie arbeiteten. Er wähle irgend ein anderes Ding, abſeits vom allgemeinen Zuge, vom Gefühl des Volkes und von ſeiner Geſchichte, und er hätte alles für ſich allein zu thun; ſeine Kraft würde ſich abnutzen an den erſten Vorbereitungen. Große geniale Kraft, das möchte man verſucht ſein zu behaupten, beſteht durchaus nicht in Originalität, ſondern darin, daß man empfange von den Andern, die Welt Alles thun laſſe und dem Geiſt der Stunde den Weg nicht verſperre, wenn er durch unſere Seele geht.

Shakeſpeare's Jugend fiel in eine Zeit, in der das engliſche Volk mit Ungeſtüm dramatiſche Vorſtellungen verlangte. Der Hof, leicht durch politiſche Anſpielungen beleidigt, verſuchte ſie zu unterdrücken. Die energiſche und ſich ausbreitende Partei der Puritaner, ebenſo die religiös Geſinnten in der anglikaniſchen Kirche wollten ſie zu Boden halten; aber das Volk verlangte danach. Gaſthöfe, Häuſer ohne Dach und extemporirte Gerüſte auf Landjahrmärkten gaben die allezeit fertigen Theater ab, wo die herumziehenden Schauſpieler auftraten. Das Volk hatte den neuen Genuß einmal geſchmeckt, und wie wir heutzutage unſere Hoffnungen getäuſcht ſähen, wenn wir die Zeitungen unterdrücken wollten — auch der mächtigſten Partei gelänge das nicht — ſo konnten damals weder König noch Prälaten oder Puritaner, allein oder im Bunde miteinander, ein Organ unterdrücken,

*) Jeſaias 40, 4.

welches Ballade, Epos, Volksverſammlung, Vorleſung, Polichinell und Buchhandlung, Alles zu Einer Zeit war. Wahrſcheinlich fanden König, Prälaten und Puritaner, jeder ſeine eigene Rechnung darin. Aus allen Gründen war es zu einem Nationalintereſſe geworden, wenn es auch nicht ſo ſehr hervortrat, daß irgend ein großer Gelehrter daran gedacht hätte, von ihm in einer Geſchichte Englands zu handeln; allein deshalb war es doch um kein Pünktchen weniger bedeutend, weil es billig und nicht viel wichtiger als ein Bäckerladen war. Der beſte Beweis ſeiner Lebenskraft iſt der auf dieſem Felde plötzlich aufſchießende Wuchs von Schriftſtellern: Kyd, Marlow, Greene, Jonſon, Chapman, Dekker, Webſter, Heywood, Middleton, Peele, Ford, Maſſinger, Beaumont und Fletcher.

Das Theater muß im ſicheren Beſitze des öffentlichen Intereſſes ſein, dies iſt die erſte Bedingung für den Dichter, welcher für daſſelbe arbeitet. Mit müßigen Verſuchen verliert er keine Zeit; Publicum und Erwartung ſind vorhanden. Bei Shakeſpeare kommt noch mehr zuſammen. Als er Stratford verließ und nach London kam, gab es eine große Maſſe von Theaterſtücken aller Zeiten und Autoren, welche man handſchriftlich beſaß und abwechſelnd auf die Bretter brachte. Da iſt die Erzählung von Troja, welche ſich die Zuhörer einmal alle Woche gefallen laſſen; Julius Cäſar's Tod und andere Geſchichten aus dem Plutarch, deren man niemals müde wird; ein ganzes Brett voll engliſcher Geſchichten von den Chroniken von Brut und Arthur an herunter bis auf die königlichen Henrys, die man mit Begierde anhört; endlich eine Reihe jammervoller Tragödien, luſtiger italiäniſcher Erzählungen und ſpaniſcher Abenteuer, welche alle Lehrjungen in London auswendig wiſſen. Dieſe ganze Maſſe iſt von einem jeden Schauſpieldichter mit mehr oder weniger Geſchick behandelt worden, und das beſchmutzte, zerriſſene Manuſcript hat der Souffleur in Händen. Nun iſt es unmöglich, zu beſtimmen, wer ſie zuerſt

ſchrieb. Sie ſind ſo lange Zeit Eigenthum des Theaters geweſen, ſo viel auftauchende Genies haben daran geändert und ſie erweitert, eine Rede oder eine ganze Scene eingeſchoben oder einen Geſang hinzugefügt, daß kein Einzelner mehr auf dieſe Arbeit ſo Vieler Autorrechte geltend machen kann. Glücklicherweiſe begehrt das auch niemand. Auch jetzt legt keiner mit dieſen Anſprüchen die Hand darauf. Der Leſer ſind wenige, der Zuſchauer und Hörer viele. Wo ſie liegen, da ſind ſie am beſten aufgehoben.

Shakeſpeare betrachtete, ganz wie ſeine Collegen, dieſe ſämmtlichen alten Stücke als ein unbenutztes Capital, mit dem er ohne Umſtände ſchalten und walten durfte. Hätte man die Taſchenſpielerkünſte zur Anwendung bringen müſſen, in deren Grenzen die moderne Tragödie eingeengt iſt, ſo wäre nichts zu machen geweſen. Das wilde, warme Blut des lebendigen Englands pulſirte im Schauſpiel, wie in den Straßenballaden, und verlieh ſeiner hoch über die Wirklichkeit fliegenden, prachtvollen Phantaſie den Grund und Boden, deſſen ſie bedurfte. Der Dichter muß volksthümliche Ueberlieferungen unter ſeinen Füßen haben, auf ihnen arbeitet er und ſie geben wiederum ſeiner Kunſt ein Maß, das ſie nicht überſchreiten darf. So bleibt er mit ſeinem Volke in Verbindung, ſo werden ihm die Grundmauern ſeines Gebäudes gegeben, und indem ſo viel für ihn gethane Arbeit ihm überliefert wird, darf er ſich, wie es ihm zuſagt, und in voller Kraft der Kühnheit ſeiner Phantaſie überlaſſen. Kurz, was die Sculptur dem Tempel ſchuldet, das ſchuldet der Dichter ſeiner Fabel. Aegyptiſche und griechiſche Sculptur wuchs auf als eine Dienerin der Baukunſt. Sie war die Verzierung der Tempelmauer: zuerſt ein rohes, an den Giebeln eingegrabenes Relief; kühner geworden, ward ein Arm oder ein Kopf von der Mauer aus vorgeſtreckt, während die Gruppen noch mit Rückſicht auf das Gebäude, das auf dieſe Weiſe einen Rahmen für die Figuren abgab, geordnet waren;

und als zuletzt die größte Freiheit im Stil und in der Behandlung erreicht war, nöthigte der vorherrschende Genius der Baukunst noch immer zu einer gewissen Ruhe und Haltung in den Bildwerken. Sobald diese jedoch selbständige Arbeiten werden, ohne Bezug auf Tempel und Paläste, beginnt die Kunst zu sinken. Einfälle, Seltsamkeiten und Aeußerlichkeiten treten an die Stelle der alten Mäßigung. Dieses Gegengewicht,*) welches der Bildhauer in der Baukunst fand, fand die gefährliche Erregbarkeit des poetischen Talents in dem aufgehäuften dramatischen Material, an welches das Volk bereits gewöhnt war und dem eine Art Vortrefflichkeit innewohnte, welche kein einzelner Genius, wäre er auch noch so außerordentlich, schöpferisch hervorzubringen hoffen durfte.

Angesichts dessen, was Thatsache ist, stellt sich heraus, daß Shakespeare nach allen Seiten hin verschuldet war, und Alles, was er vorfand, zu benutzen verstand. Wie weit dies ging, mag aus Malone's mühsamer Berechnung bezüglich des ersten, zweiten und dritten Theils von Heinrich VI. ersehen werden: ein Stück, „in welchem von 6043 Versen 1771 von irgend einem Vorgänger Shakespeare's geschrieben, 2373 von ihm selbst verbessert und 1899 ganz und gar sein Eigenthum waren." Und die vorhergehende Untersuchung läßt kaum ein einziges Drama zu, dessen Erfindung völlig ihm gehörte. Malone's Urtheil ist ein wichtiges Actenstück zur äußeren Geschichte des Dichters. In Heinrich VIII. glaube ich selber deutlich den ursprünglichen Fels herausragen zu sehen, auf welchen Shakespeare's eigene, bessere Erdschicht gebreitet wurde. Das erste Stück schrieb ein gedankenreicher, begabter Mann, allein sein Gehör war fehlerhaft. Ich kann seine Verse unterscheiden und ihren Rhythmus wohl herauserkennen. Man sehe Wolsey's Monolog und die folgende Scene mit Cromwell, wo

*) Balancing-wheel, Schwungrad, Theil der Dampfmaschine, welcher ihre Bewegung regulirt.

ſtatt Shakeſpeare's Silbenmaß (deſſen Geheimniß darin beſteht, daß der Gedanke den Rhythmus entſtehen läßt und das Leſen nach dem Sinne ihn am beſten herausbringt) die Verſe nach einem gegebenen Schema gebaut ſind und der Vers eben einen Anflug von Kanzelberedſamkeit hat. Doch enthält das Stück bei all ſeinen Längen unverkennbare Züge von Shakeſpeare's Hand, und einige Stellen, der Bericht zum Beiſpiel über die Krönung, ſind wie Autographen. Was nichts taugt, die ſchmeichelhafte Begrüßung der Königin Eliſabeth, hat einen ſchlechten Rhythmus.

Shakeſpeare erkannte, daß die Ueberlieferung eine beſſere Fabel biete, als bloße Erfindung ſie zu geben im Stande ſei. Büßt er ſo an ſeinem Ruhm als Erfinder ein, ſo vermehrte er auf dieſem Wege doch ſeine Hülfsmittel. Damals war unſer verdrießliches Verlangen nach Originalität nicht ſo läſtig als heutzutage. Damals gab es noch keine Schriftſteller für alle Welt. Das allgemeine Leſen, die wohlfeile Preſſe waren unbekannte Dinge. Tritt ein großer Dichter in einer Zeit auf, wo man keine Schriftſtellerei treibt, dann ſaugt er weit in ſeinem Umkreiſe alles Licht auf, wo es auch ſtrahle. Jeden Edelſtein von einem Gedanken, jede Blüthe des Gefühls dem Volke darzubringen, iſt ſeine ſchöne Sendung: er kommt, um Erinnerung und Erfindung gleichmäßig zu verwerthen. Deshalb kümmert es ihn wenig, aus welcher Quelle ihm die Gedanken zufließen, ob er ſie durch Uebertragung, Ueberlieferung auf ſeinen Reiſen in fremden Ländern oder aus eigener Begeiſterung ſchöpfte. Woher er ſie gewinnt, ſeinem unkritiſchen Publikum ſind ſie gleich willkommen. Ja, er borgt ſie in nächſter Nähe. Auch andere Männer bringen ſo gut als er weiſe Dinge vor, aber ſie ſagen ſie unter vielem Unnützen und wiſſen ſelbſt nicht, was ſie Weiſes geſprochen haben; er aber erkennt das echte Geſtein an ſeinem Glanze und weiſt ihm einen Ehrenplatz an, wo er es auch immer gefunden habe.

Das war Homer's glückliche Stellung vielleicht, ſo ſtanden Chaucer und Saadi. Sie fühlten, daß der geſammte Witz ihr Witz ſei, ſie ſind Bibliothekare und Hiſtoriographen, wie ſie Dichter ſind. Jeder Sänger war Erbe und Disponent aller der hundert Erzählungen der Welt:

> Presenting Thebes' and Pelops' line,
> And the tale of Troy divine.

Chaucer's Einfluß iſt in unſerer ganzen früheren Literatur auffallend erſichtlich, und mehr neuerdings haben ſich nicht nur Pope und Dryden an ihn angelehnt, ſondern durch den ganzen Kreis der engliſchen Schriftſteller zieht ſich eine große, niemals anerkannte Schuld gegen ihn, welche leicht aufzuſpüren iſt. Es entzückt uns dieſe Fülle, von der ſo viele andere ihren Unterhalt nehmen. Und doch entlehnte Chaucer ſelbſt im großartigſten Maßſtabe; fortwährend ſcheint er durch Lydgate und Caxton den Guido von Colonna ausgebeutet zu haben, deſſen lateiniſcher Roman vom trojaniſchen Kriege wiederum eine Compilation aus Dares Phrygius, Ovid und Statius war. Dann ſind auch Petrarcha, Boccaz und die provençaliſchen Dichter ſeine Wohlthäter; der Roman von der Roſe iſt nichts als eine verſtändige Uebertragung von Wilhelm von Lorris und Johann von Meung; Troilus und Creſſida aus Lollius von Urbino; „der Hahn und der Fuchs" aus den Lais von Marie von Frankreich; „das Haus des Ruhmes" aus dem Franzöſiſchen oder Italiäniſchen, und den armen Gower benutzt er, als wäre der nur die Ziegelhütte oder der Steinbruch, aus dem er ſeine Häuſer baut. Er ſtiehlt mit der Entſchuldigung, daß das, was er ſich aneignete, da, wo er es fände, werthlos ſei, da aber, wo er es anbringe, größten Werth erhielte. Es iſt bei den Schriftſtellern eine Art praktiſcher Regel geworden, daß, wer ſich einmal befähigt gezeigt hat, ſelbſt Originales zu ſchaffen, hinfort auch die Werke Anderer auf discrete Weiſe beſtehlen dürfe. Der Gedanke iſt Eigenthum deſſen, der ihn zu repräſentiren vermag, nicht weniger deſſen,

der ihm eine würdige Stelle anweisen kann. Eine gewisse Plumpheit verräth den Gebrauch erborgter Gedanken, wissen wir aber mit ihnen umzugehen, dann werden sie unser Eigenthum.

So ist denn alle Originalität relativ. Jeder Denker blickt hinter sich. Das gelehrte Mitglied der Gesetzgebung zu Westminster oder Washington spricht sein Votum aus und giebt es für Tausende ab. Man zeige uns die Versammlung derer, deren Interesse er vertritt, und die unsichtbaren Canäle, durch welche ihre Wünsche zum Senator gelangen, die Menge praktischer und kenntnißreicher Männer, welche durch Correspondenz oder im Gespräch die Beweismittel, Anekdoten und Gutachten ihm zukommen lassen, und es wird seinem glänzenden Auftreten und seiner Widerstandskraft etwas von ihrem Eindrucke geraubt werden. Wie Sir Robert Peel und Mr. Webster für Tausende ihre Stimme geben, so denken Rousseau und Locke für Tausende, und so lagen rings um Homer, Menu, Saadi oder Milton die Brunnen, aus denen sie schöpften: Freunde, Verehrer, Bücher, Ueberlieferungen, Sprüchwörter — alle verloren — die aber, hätten wir sie vor uns, das Wunder geringer scheinen ließen. Sprach ein Barde mit Autorität? Fühlte er sich durch einen Nebenbuhler überboten? Diese Appellation geht an das Gewissen des Schriftstellers. Giebt es schließlich ein Delphi, das man nach jedem Gedanken oder Dinge befragen könnte, ob sie in Wahrheit sich so verhielten, ja oder nein? — das eine Antwort gäbe, auf die man sich verlassen könnte? Aber wie sehr ein solcher Mann sich als den Schuldner fremden Witzes fühlen mochte, niemals würde ihm dies das Bewußtsein seiner Originalität vernichten, denn alle Hülfsleistungen der Bücher und anderer Seelen sind nichts als ein leichter Rauch, den er in die Luft pafft, gegenüber jener geheimsten Wahrheit, die seine Vertraute ist.

Leicht ist es, zu erkennen, daß Alles, was in der Welt jemals am besten geschrieben und gethan ward, nicht Eines Mannes Werk war, sondern durch weitverzweigte, gemeinschaft-

liche Arbeit, wo Tausend wie Einer, alle von Einem Impulse getrieben, die Hand anlegten, zu Stande kam. Unsere englische Bibel ist ein wunderbares Specimen der Kraft und der Musik unserer Sprache; aber nicht Ein Mann, Eine Zeit brachten sie hervor, die Jahrhunderte und die Kirchen brachten sie zur Vollkommenheit. Zu jeder Zeit gab es irgend eine Uebersetzung. Die Liturgie, ihrer Energie und ihres Pathos wegen bewundert, ist eine Blumenlese der Frömmigkeit, gesammelt von Menschenaltern und von Nationen, eine Uebertragung der katholischen Gebete und Gebräuche, alle in Eins genommen, der Gebete ferner und der Meditationen aller Heiligen und Kirchenschriftsteller aus der ganzen Welt während langer Zeiträume. Grotius macht dieselbe Bemerkung in Betreff des Vaterunsers, daß seine einzelnen Sätze schon zu Christi Zeiten im rabbinischen Ritus zu finden sind. Er aber las die Goldkörner heraus. Die kräftige Sprache des common law, die eindringliche Ausdrucksweise unserer Gerichtshöfe, die Genauigkeit und handgreifliche Wahrheit der gesetzlichen Entscheidungen verdanken wir dem Zusammenwirken der scharfsehenden, gemüthskräftigen Männer, welche in den Ländern lebten, wo diese Gesetze Gültigkeit haben. Die Uebersetzung des Plutarch gewinnt ihren ausgezeichneten Werth dadurch, daß Uebersetzung auf Uebersetzung erschien. Es gab Zeiten, wo es gar keine gab. Alle wahrhaft dem Idiom entsprechenden, nationalen Phrasen sind beibehalten, alle andern allmählich ausgesondert und beseitigt. Ein ähnlicher Proceß ging vor langen Zeiten mit den Originalen dieser Bücher vor. Die Welt nimmt sich Freiheiten heraus mit Weltbüchern. Die Vedas, Aesop's Fabeln, Tausend und eine Nacht, der Cid, die Iliade, Robin Hood, die Gesänge der Minstrels sind nicht Werke Einzelner. Bei den Compositionen solcher Werke denkt die Zeit, denkt der Markt, der Maurer, der Zimmermann, der Kaufmann, der Landmann, der Stutzer auf der Straße, alle denken für uns. Jedes Buch beschenkt seine Zeit mit einem brauch-

baren Worte, jedes Geſetz, jeden Handel, jede Thorheit des Tages thut desgleichen, und der Genius, allumfaſſend ſeinem innerſten Weſen nach, den keine Furcht, keine Scham abhält, ſeine Originalität der Originalität Aller zu verdanken, iſt für das folgende Zeitalter die Verkörperung ſeines eigenen.

Dank den Nachforſchungen der Alterthumsforſcher und der Shakeſpeare-Geſellſchaft können wir die Fortſchritte des engliſchen Dramas von den in den Kirchen und durch Geiſtliche aufgeführten Myſterien bis zu ſeiner Ablöſung von der Kirche verfolgen, haben wir die weltlichen Schauſpiele von Ferrex und Porrex und Gammer Gurtons Nadel bis zu der Zeit, wo die von Shakeſpeare veränderten, umgearbeiteten und ſchließlich zu ſeinem Eigenthum gewordenen Stücke von den Brettern Beſitz nahmen, ſämmtlich bei einander. Stolz auf dieſen Erfolg und angeſtachelt durch das ſich ſteigernde Intereſſe am Gegenſtande, hat man keinen Bücherkram, keinen Kaſten, keine Bodenkammer undurchſucht gelaſſen und manches Heft vergilbter Rechnungen durchblättert, welche ſonſt dem Staub und den Würmern anheimgefallen wären; ſo begierig war man hinter der Entdeckung her, ob der junge Shakeſpeare wilddiebte, ob er die Pferde am Theatereingange hielt, ob er eine Schule beſuchte und warum er in ſeinem letzten Willen ſeinem Weibe Anna Hathoway nur das zweitbeſte Bette vermachte.

Es liegt etwas Rührendes in der Narrheit, mit welcher das laufende Zeitalter in den Gegenſtänden vorgreift, auf die alle Kerzen ihren Schimmer fallen laſſen, auf die alle Augen gerichtet ſind; in der Sorge, mit der es jede Lappalie, betreffend die Königin Eliſabeth, den König Jakob, die Eſſex, Leiceſter und Burleigh einträgt, während es nicht mit einer einzigen brauchbaren Notiz den Gründer einer andern Dynaſtie berührt, welche allein daran Schuld ſein wird, daß man ſich einſt an die Dynaſtie der Tudor erinnert, — den Mann, welcher, genährt von ſeiner Begeiſterung, die ganze ſächſiſche

Raſſe in ſich trägt, an deſſen Gedanken das erſte Volk der Welt noch für einige Menſchenalter zu zehren hat, ſorgſam die Richtung innehaltend, die es durch ihn empfing, und keine andere. Niemand ſah es dem Volksſchauſpieler an, daß er der Dichter des Menſchengeſchlechts war, und das Geheimniß ward von den Dichtern und geiſtreichen Männern ſeiner Zeit eben ſo treulich gewahrt, als von den Hofleuten und dem gedankenloſen Haufen. Bacon, welcher das Facit des menſchlichen Verſtandes in ſeinem Zeitalter zog, erwähnt niemals ſeinen Namen. Ben Jonſon, obgleich wir ſeine wenigen Worte des Lobes und der Anerkennung um und um gewandt haben, ahnte nicht, wie elaſtiſch dieſer Ruhm ſein würde, deſſen erſtes Vibriren mit ihm beginnt. Er hielt das dem Dichter geſpendete Lob ohne Zweifel für ein äußerſt reichliches und ſich ſelber, das iſt keine Frage, für den beſſeren Dichter.

Wenn Witz nöthig iſt, wie das Sprüchwort ſagt, um Witz zu erkennen, ſo hätte Shakeſpeares Zeit befähigt ſein ſollen, Shakeſpeare's Witz zu begreifen. Sir Henry Wotton ward vier Jahre nach ihm geboren und ſtarb dreiundzwanzig Jahre nach ſeinem Tode. Unter ſeinen Correſpondenten und Bekannten finde ich folgende Namen: Theodor Beza, Iſaac Caſaubon, Sir Philipp Sidney, Earl von Eſſex, Lord Bacon, Sir Walter Raleigh, John Milton, Sir Henry Vane, Iſac Walton, Doctor Donne, Abraham Cowley, Bellarmine, Charles Cotton, John Pym, John Hales, Kepler, Vieta, Albericus Gentilis, Paul Sarpi, Arminius. Mit dieſen allen ſtand er nachweislich in Verkehr, ohne andere aufzuzählen, welche er ohne Zweifel ſah — Shakeſpeare, Spenſer, Jonſon, Beaumont, Maſſinger, die beiden Herberts, Marlow, Chapman und die übrigen. Seit jener Conſtellation großer Männer, welche zu Perikles' Zeiten in Griechenland erſchien, gab es nirgends einen ſolchen Kreis. Dennoch waren ſie nicht genial genug, um den beſten Kopf des Univerſums herauszufinden. Unſeres Dichters Maske war undurch-

dringlich. In allzugroßer Nähe ſieht man den Berg nicht. Eines Jahrhunderts bedurfte es, nur um Shakeſpeare in Verdacht zu bringen, und nicht weniger als zwei Jahrhunderte mußten nach ſeinem Tode verſtreichen, bis eine ſeiner würdige Kritik auftauchte. Erſt heute iſt es möglich, die Geſchichte Shakeſpeare's zu ſchreiben. Denn er iſt der Vater der Deutſchen Literatur; mit der Einführung Shakeſpeare's in Deutſchland durch Leſſing, und der Ueberſetzung ſeiner Werke durch Wieland und Schlegel war jener plötzliche Aufſchwung der Deutſchen Literatur aufs innigſte verbunden. Erſt das neunzehnte Jahrhundert, deſſen ſpeculirender Genius eine Art lebendigen Hamlets iſt, konnte der Tragödie Hamlet ſo bewundernde Leſer geben. Jetzt ſind Literatur, Philoſophie und Gedanke ſhakeſpeariſirt. Seine Seele iſt der Horizont, über den wir heute nicht hinaus ſehen. Seine Rhythmen haben unſer Ohr zur Muſik erzogen. Coleridge und Goethe ſind die einzigen Kritiker, welche unſern Ueberzeugungen mit vollkommener Treue Ausdruck gegeben haben, aber in der Seele aller Gebildeten lebt die ſtillſchweigende Anerkennung von Shakeſpeare's überragender Macht und Schönheit, welche, wie das Chriſtenthum, unſerer Zeit ihren Inhalt und ihre Stärke verleiht.

Die Mitglieder der Shakeſpeare-Geſellſchaft haben ihre Unterſuchungen nach allen Seiten hin ausgedehnt, die fehlenden Daten angemerkt und Preiſe ausgeſetzt für jeden Reſultate verheißenden Nachweis: und wie gering war der Erfolg! Einige Beiträge von Wichtigkeit für die Geſchichte der engliſchen Bühne ausgenommen, welche ich bereits erwähnte, hat ſich weniges Thatſächliche über das Vermögen, ſo wie Allerlei über die Geſchäftsverhältniſſe des Dichters ergeben. Es gewinnt den Anſchein, daß ſein Antheil am Blackfriarstheater von Jahr zu Jahr bedeutender ward, daß die Garderobe und andere Pertinentien ihm gehören, daß er mit ſeinem Gewinn als Schriftſteller und Actionär ein Beſitzthum in

ſeiner Vaterſtadt käuflich an ſich brachte, daß er das beſte Haus in Stratford bewohnte, daß er mit den Aufträgen ſeiner Nachbarn zu London betraut war, wie zum Beiſpiel in Darlehnsgeſchäften und dergleichen, und daß er ein wirklicher Landbauer war. Als er am Macbeth arbeitete, verklagte er Philipp Rogers vor dem Schuldgerichte zu Stratford wegen einer Forderung von 35 Sch. 10 Pf. für Korn, das er ihm zu verſchiedenen Zeiten geliefert. In jeder Hinſicht zeigt er ſich als einen guten Hauswirth, ohne im Rufe excentriſchen Weſens oder der Geneigtheit zu Ausſchweifungen zu ſtehen. Er war ein wohlmeinender Mann, Schauſpieler und Mitbeſitzer des Theaters, in keiner auffallenden Weiſe von den andern Schauſpielern und Vorſtänden unterſchieden.

Ich gebe zu, wie wichtig es ſei, hierüber ins Klare gekommen zu ſein; es war wohl der Mühe werth, die man ſich deshalb gegeben hat. — Indeſſen, hat man durch ſolche Nachforſchungen auch dieſe und jene Bruchſtücke gerettet, welche uns über Shakeſpeare's äußere Verhältniſſe belehren, welches Licht werfen ſie auf die unendliche Gabe der Erfindung, die mit geheim magnetiſcher Kraft uns zu ihm hinzieht? Wir ſind doch die ungeſchickteſten Geſchichtsſchreiber. Chroniken machen wir über Herkunft, Geburt, Geburtsort, Schule, Schulfreunde, Geldgewinn, Heirath, Herausgabe von Büchern, Berühmtheit und Tod, und ſind wir endlich zu Ende gekommen, ſo ſcheint zwiſchen unſerem Geſchwätz und dem Sohne der Gottheit nicht ein Fünkchen von Zuſammenhang zu walten, und wenn wir den modernen Plutarch aufſchlagen und das erſte beſte Leben darin durchleſen, ſo würden Shakeſpeare's Dichtungen eben ſo gut dazu paſſen, als gerade zu dem ſeinigen. Es liegt im Weſen der Dichtkunſt, daß ſie, wie der Regenbogen, das Kind des Wunders, aus dem Unſichtbaren entſpringend, alle Vergangenheit vernichtet und alle Geſchichte zurückweiſt. Malone, Warburton, Dyce und Collier haben ihr Oel vergeblich verbrannt. Die berühmten Theater Coventgarden,

Drurylane, the Park*) und Tremont**) haben vergeblich Beiſtand geleiſtet. Betterton, Garrick, Kemble, Kean und Macready weihten ihr Leben dieſem Genius; ihn bekränzen ſie, ihn beleuchten ſie, ihm folgen ſie, ihn ſtellen ſie dar — der Genius kennt ſie nicht. Die Rede beginnt; ein goldenes Wort ſpringt hervor, unſterblich, mitten aus dieſem gemalten Couliſſenkram, erfüllt uns mit ſüßen Qualen und winkt uns hinauf zu des Dichters unerreichbarer Heimath. Ich erinnere mich, einſt den Hamlet von einem berühmten Schauſpieler geſehen zu haben, dem Stolze der engliſchen Bühne, und Alles, das mir noch von jenem Abend her und dem berühmten Tragöden zurückblieb, iſt etwas, woran der Mann keinen Antheil hatte: Hamlets Frage an den Geiſt,

Was mag das bedeuten,
Daß Du, ein todter Leichnam, ganz in Stahl
Des Mondes Schimmer alſo wieder aufſuchſt?

Dieſe Phantaſie, welche das enge Zimmer, in dem ſie ſchreibt, zum Weltall erweitert, und es mit Perſonen, deren jede ihren beſtimmten Platz hat, anfüllt, drängt das geſammte reale Daſein ſo leicht in die Strahlen des Mondes zuſammen!***) Solche Züge von Zauberei machen für uns alle Theaterilluſion zu nichte. Kann mir irgend eine Biographie Auskunft geben über die Gefilde, in welche uns der Sommernachtstraum verſetzt? Machte der Dichter etwa einem Notar oder Küſter oder einem Bevollmächtigten geheime Mittheilungen über die Entſtehung dieſer zarten Schöpfung? Der Wald von Arden, die leichten Lüfte von Scone Caſtle, der Mondſchein in Portia's Villa, die „verlaſſenen Höhlen und ſtillen Einöden" in Othello's Gefangenſchaft — wo iſt der angeheirathete Verwandte oder Großenkel, wo ſind die Rechnungen des Schatzmeiſters, wo der Brief an

*) In Newyork, brannte bereits vor 20 Jahren ab.

**) In Boſton. Jetzt eine Baptiſtenkirche.

***) Emerſon will ſagen, daß der Dichter den Mondſchein ſo zum Repräſentanten der ganzen wirklichen Welt mache gegenüber dem Geiſterreiche des todten Dänen.

einen guten Freund, der ein Wort von dieſen überirdiſchen Geheimniſſen wüßte? Sprechen wir es endlich aus: in dieſen Dramen, wie bei allem Großen der Kunſt — in den cyklopiſchen Bauwerken Egyptens und Indiens, in den Steingebilden des Phidias, den gothiſchen Münſtern, den italiäniſchen Gemälden, den Balladen Spaniens und Schottlands, — zieht der Genius die Leiter nach ſich in die Höhe, ſobald die Generation, die dieſe Werke werden ſah, auf zum Himmel ſteigend einer neuen Platz macht, welche zwar die Werke ſieht, jedoch vergeblich nach ihrer Geſchichte fragt.

Shakeſpeare allein ſchrieb Shakeſpeare's Lebensbeſchreibung, und er kann nichts ausſprechen, er ſage es denn zu dem Shakeſpeare, den wir ſelber in uns tragen, das heißt zu der Stunde, wo wir ihn am meiſten fühlen und zu verſtehen befähigt ſind. Aber freilich, er erzählt uns nicht vom Dreifuße herab allerlei kleine Geſchichten über ſeine Begeiſterung. Man leſe die alten Documente, ausgerungen, analyſirt und verglichen durch Colliers und Dyce's Arbeitſamkeit, und man leſe dann des Dichters himmliſche Sprüche, Meteorſteine, vom Himmel gefallen, die nicht unſere Erfahrung, ſondern der Menſch in unſerer Bruſt als Worte des Schickſals annimmt: paßt eines zum andern? können jene irgendwie für dieſe in Rechnung kommen? und woraus ſchöpfen wir die beſte hiſtoriſche Einſicht in den Mann?

Aus dieſer Quelle jedoch, indem wir bei aller Kargheit äußerlich hiſtoriſcher Nachrichten, Shakeſpeare ſelbſt, an Aubry's und Rowe's Stelle, zum Schreiber ſeiner Geſchichte machen, ſchöpfen wir auch dem Stoffe nach die thatſächlichſte Belehrung darüber, wie ſein Charakter und ſeine Verhältniſſe waren, und überhaupt das, was bei perſönlicher Begegnung mit ihm uns am wichtigſten zu wiſſen wäre. Wir beſitzen eine Beglaubigung ſeiner Ueberzeugungen in jenen Fragen, welche an jedes Menſchen Herz anklopfen und Antwort verlangen über Leben und Tod, über die

Liebe, über Reichthum und Armuth, über den Gewinn des Lebens und die Wege, wie wir ihn erreichen, über den Charakter der Menſchen und die verborgenen und offen daliegenden Einwirkungen auf ihr Schickſal, endlich über jene geheimnißvollen und dämoniſchen Mächte, welche unſeres Wiſſens ſpotten und dennoch ihre Bosheit und ihr Gift in unſere glücklichſten Stunden einſchmuggeln. Wer las jemals ſeine Sonette und fand nicht in ihnen unter Masken, welche dem Verſtändniſſe keine Masken ſind, den Verluſt der Freundſchaft und der Liebe, den der Dichter enthüllt? — fand nicht das Ineinanderfließen der Gefühle des empfindſamſten und zugleich des tiefſinnigſten der Menſchen? Welcher Zug ſeines geheimſten Lebens bleibt unausgeſprochen in ſeinen Dramen? Aus ſeinen inhaltreichen Portraits von Edelleuten und Königen erkennen wir, was ihm zuſagte im Umgange mit der Welt, ſein Entzücken an einem dichten Kreiſe von Freunden, an reichlicher Gaſtfreundſchaft, an liebreicher Vertheilung von Geſchenken. Timon, Warwick, Antonio, der Kaufmann, die laß für ſein großes Herz Zeugniß ablegen. Shakeſpeare iſt kein Unbekannter für uns; im Gegentheil, er iſt die einzige Perſönlichkeit der ganzen neuen Geſchichte, die wir kennen. Welche Fragen in Bezug auf Moral, Sitte, Haushalt, Philoſophie, Religion, Geſchmack und Lebensweisheit hat er unbeantwortet gelaſſen? Welches Geheimniß, das er uns nicht erkennen lehrte? Welches Geſchäft, welches Amt, welches Feld menſchlicher Thätigkeit bleibt unerwähnt von ihm? Welchen König hat er nicht königlich auftreten gelehrt, wie Talma Napoleon unterrichtete? Welches Mädchen fand ihn nicht zarter als ſeine zarteſten Gefühle? welcher Jüngling nicht in ihm ſeine liebenden Gedanken voller wieder als im eigenen Buſen? Welcher Weiſe erkannte Shakeſpeares Augen nicht als ſchärfer als die ſeinigen? Welcher Gentleman ſah nicht, daß Shakeſpeare noch ſicherer als er, ſcharf und zurückhaltend aufzutreten verſtehe?

Einige Kritiker von Tüchtigkeit und feinem Gefühl wollen nur die Beurtheilungen Shakeſpeare's gelten laſſen, welche einfach bei ſeinem Verdienſt als dramatiſcher Schriftſteller ſtehen bleiben. Sie glauben, daß er fälſchlich als Dichter und Philoſoph in Betracht gezogen werde. Ich ſtelle ſeine Verdienſte um das Drama eben ſo hoch als ſie, aber ſie ſtehen mir trotzdem in zweiter Linie. Er war ein Mann, angefüllt bis zum Rande, der ſich auszuſprechen ſehnte; ein Hirn, Gedanken und Bilder ausathmend, dem, nach einem Auswege ſuchend, das Drama gerade zur Hand war. Wäre Shakeſpeare weniger geweſen, als er war, dann hätten wir zu erwägen, wie weit er ſeinen Platz ausfüllte, wie hoch er als dramatiſcher Dichter ſtand, und er wäre der erſte der Welt. Es ergiebt ſich jedoch, daß das, was er zu ſagen hat, allzu gewichtig iſt, um nicht vom bloßen Träger dieſer Gedanken die Aufmerkſamkeit auf ihren Schöpfer abzulenken. Es ergeht ihm wie einem Heiligen, deſſen Leben in alle Sprachen überſetzt, in Lieder und in Bilder gebracht und in Sprichwörter zerſtückelt wird, bis endlich der Zufall, welcher den Meinungen des heiligen Mannes die Form eines Geſpräches, oder Gebetes, oder Geſetzbuches gab, bedeutungslos erſcheint im Vergleiche zu ihrer univerſellen Anwendung. So verhält es es ſich mit Shakeſpeare dem Weltweiſen und ſeinem Buche des Lebens. Er ſchrieb die Grundmelodie all unſerer modernen Muſik, den Text des modernen Lebens, den Inhalt der Sitten. Er zeichnete die Engländer und Europäer, die Väter der Amerikaner, er zeichnete den Menſchen, beſchrieb den lichten Tag und was in ihm gethan wird, er las in den Herzen der Männer und Frauen als in offenen Büchern, ihre Rechtſchaffenheit, ihre Nebengedanken, ihre Liſten, Liſten der Unſchuld, und die Uebergänge, auf denen Laſter und Tugend ſo unmerklich zu dem werden, was ihr Gegentheil iſt. Er unterſchied in den Zügen des Kindes des Vaters und der Mutter Antheil und zog die zarten Grenzſcheiden von Freiheit und Schickſal. Er kannte

die Geſetze der Unterdrückung, welche die Polizei der Natur bilden, und Alles, was ſüß, und Alles, was furchtbar iſt im Geſchick der Menſchen, lag da vor ſeiner Seele, ſo wahr, aber auch ſo ſanft wie eine Landſchaft vor unſern Augen. Und die Wichtigkeit dieſer Lebensweisheit läßt alle Form, ſei es Drama oder Epos, zurückſtehen als etwas Gleichgültiges. Als wenn es auf die Papierſorte ankäme, worauf eines Königs Botſchaft niedergeſchrieben iſt!

Wollte man Shakeſpeare mit andern ausgezeichneten Autoren in dieſelbe Kategorie bringen, ſo könnte man ihn eben ſo gut zum großen Haufen des Volkes rechnen. Er iſt unbegreiflich weiſe; der Andern Weisheit begreift man es. Ein verſtändiger Leſer kann ſich gewiſſermaßen in Plato's Gehirn einniſten und von da heraus denken, nicht aber in das Shakeſpeare's. Wir bleiben ſtets nur im Vorhofe. In der Ausführung wie in der Erfindung iſt er einzig. Niemand kann ſich einen höheren Grad beider vorſtellen. Er war die fernſte Grenze des Kunſtverſtandes, die mit Individualität verträglich iſt; der tiefſinnigſte der Autoren, ſtand er gerade auf der äußerſten Linie deſſen, was ſich durch Schriftſtellerei erreichen läßt. Gepaart mit dieſer Lebensweisheit iſt gleiche lyriſche Begabung und Phantaſie. Er umkleidete die Geſchöpfe ſeiner Märchen mit Geſtalt und Gefühlen, als wären es Leute, welche mit ihm unter einem Dache wohnten. Wenige Männer, welche in Wirklichkeit lebten, ließen ein ſo beſtimmtes Bild ihres Charakters zurück als dieſe Fictionen. Und ſie redeten eine Sprache, eben ſo melodiſch als charakteriſtiſch. Dennoch verführte ihn ſein Talent niemals dazu, ſich prunkhaft auszubreiten, eben ſo wenig ſchlug er immer nur ein und dieſelbe Saite an.

Ein allgegenwärtiges Gefühl des Menſchlichen ſtellt ſeine geſammten Fähigkeiten auf gleiche Höhe. Gieb einem talentvollen Manne eine Geſchichte zu erzählen, ſeine Einſeitigkeit wird ſich auf der Stelle zeigen. Gewiſſe Beobachtungen, Anſichten, Ge-

meinplätze wird er beſitzen, welche eigentlich mit der Sache nichts zu thun haben: Alles wird nun ſo zugeſchnitten, daß dieſe hervortreten. Er überfüllt die ein Partie und läßt die andere mager, er überlegt nicht, was die Sache verlangt, ſondern nur, was ſeine eigenen Kräfte leiſten können. Shakeſpeare aber hat keine Specialität, keine Lieblingsſtellen, Alles vielmehr wird pflichtmäßig zur rechten Zeit gegeben. Keine bevorzugten Gedanken, keine Abſonderlichkeiten, keine Thierſtücke, keine Arabesken, keine manierirten Darſtellungen; es iſt unmöglich, eine perſönliche Vorliebe für dies oder jenes an ihm zu entdecken; das Große ſagt er groß, das Geringe ordnet er unter. Seine Weisheit nimmt den Mund nicht voll, noch verlangt ſie, anerkannt zu werden. Seine Macht iſt wie die Macht der Natur, die das flache Land ſich zu Gebirgen aufbäumen läßt, anſtrengungslos und nach denſelben ewigen Geſetzen, nach welchen ſie eine Seifenblaſe durch die Luft fliegen läßt; eines thut ſie ſo gern wie das andere. Dies iſt die Urſache ſeiner überall gleichmäßigen Stärke in der Poſſe, in der Tragödie, in der Erzählung und in den Liebesliedern; ein Verdienſt von ſo durchgreifender Art, daß kein Leſer dem andern zutraut, er habe Shakeſpeare ſo tief als er verſtanden.

Dieſe Macht, ſich wiederzugeben, oder vielmehr das innerſte Weſen der Dinge in Muſik und Verſe zu übertragen, macht ihn zum Typus eines Dichters und legt in ihm den Metaphyſikern ein neues Problem vor. Dies iſt es, was ihm in der Naturgeſchichte einen Platz anweiſt als einem der edelſten Erzeugniſſe des Erdballs, als einem Propheten neuer Zeiten und höherer verbeſſerter Zuſtände (as announcing new aeras and ameliorations). Die Dinge ſpiegeln ſich ab in ſeiner Dichtung ohne Entſtellung und ohne an ihrer Schärfe einzubüßen. Er konnte das Kleine mit Genauigkeit, das Große in ſeiner ganzen Ausdehnung malen, das Tragiſche und das Komiſche ohne Unterſchied und ohne Vorliebe für das eine oder das andere wiedergeben. Die Kraft ſeiner Ausführung bleibt haarſcharf in den geringſten Kleinigkeiten; eine

Augenwimper, ein Grübchen in der Wange zeichnet er ſo ſicher, wie er die Linie eines Gebirges zieht, und dennoch würden auch jene die genaueſte Unterſuchung mit dem Sonnenmikroſkop aushalten, als hätte ſie die Natur ſelbſt gebildet.

Kurz, er liefert den Hauptbeweis für den Satz, daß es nicht auf mehr oder weniger Production, mehr oder weniger Bilder ankomme. Er hatte die Macht, Ein Bild zu geben. Daguerre lernte einer einzigen Blume Abbild auf einer Jodtafel reproduciren und wiederholt es dann mit Millionen, ſo viel ihm beliebt. Objecte giebt es zu allen Zeiten, nur die Darſtellung fehlt. Hier iſt ſie in ihrer Vollendung, und nun mag die ganze Welt ſitzen und ſich porträtiren laſſen. Ein Recept, einen Shakeſpeare zu machen, gibt es nicht, aber die Möglichkeit einer Uebertragung der Dinge in Geſang iſt dargethan. Seine lyriſche Kraft liegt im Genius jedes einzelnen Gedichts. Seine Sonette, obgleich ihre Vortrefflichkeit beim Glanze ſeiner Dramen vergeſſen wird, ſind eben ſo unnachahmlich als dieſe, und das Verdienſt liegt nicht in den Verſen, ſondern im Ganzen der verſchiedenen Werke. Wie der Klang der Stimme bei einer unvergleichlichen Erſcheinung, ſo iſt es hier eine Sprache poetiſcher Weſen, und es wäre heutzutage eben ſo wenig möglich, einen einzelnen Satz wie das ganze Gedicht neu zu ſchaffen. Obgleich die Reden der Schauſpiele und die einzelnen Verſe eine Schönheit in ſich tragen, welche das Ohr inne zu halten und ihrem Wohlklange zu lauſchen lockt, ſo iſt dennoch ihr Inhalt ſo überfüllt mit Gedanken, ſo ſehr verkettet mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden, daß der ſtrengſten Logik Genüge geſchieht. Die angewandten Mittel erwecken eben ſo ſehr die Bewunderung als die Zwecke, welchen ſie dienen; jede untergeordnete Erfindung, die er zu Hülfe nimmt, um die unvereinbarſten Gegenſätze zu verbinden, iſt ein fertiges Gedicht in ſich. Nirgends ſieht er ſich gezwungen, abzuſteigen und zu Fuß zu gehn, weil etwa ſein Pferd mit ihm auf falſchen Wegen durchging; ſtets hat er die Zügel in den Händen und reitet.

Im Anfang war die ſchönſte Poeſie nur Erfahrung; der Gedanke aber hat eine Umwandlung erlitten, ſeitdem er aufhörte, rein der Erfahrung zu entſpringen. Gebildete Männer erlangen zuweilen eine bedeutende Geſchicklichkeit darin, Verſe zu ſchreiben, aber leicht leſen wir zwiſchen den Zeilen ihrer Gedichte ihre perſönliche Geſchichte heraus. Wer einigermaßen mit derſelben vertraut iſt, kann die Perſonen, welche ſie auftreten laſſen, mit Namen nennen: dieſer Mann iſt Andreas, dieſe Frau Rahel, und ſo weiter. Der Inhalt bleibt ein proſaiſcher. Es iſt nur eine Raupe mit Flügeln, noch kein Schmetterling. In der Seele des echten Dichters aber iſt die Thatſache zu einem neuen Gedankenelemente geworden und hat die irdiſchen Beſtandtheile abgeſtreift. Dieſe edle Kraft wohnte Shakeſpeare inne. Wir ſagen Angeſichts der Wahrheit und Abgerundetheit ſeiner Gemälde, daß er mit dem Herzen gelernt hat. Und bei alledem finden wir in ihm nicht eine Spur kalter Selbſtgenügſamkeit.

Einem Zuge, der noch königlicher iſt, begegnen wir bei unſerem Dichter. Ich meine die Heiterkeit ſeiner Seele, ohne die kein Menſch ein Dichter ſein kann, denn die Schönheit iſt ihr Endziel. Nicht aus Pflichtgefühl liebte er die Tugend, ſondern wegen ihrer Schönheit. Mit Entzücken erfüllte ihn die Welt; die Männer, die Frauen, ſie ſtehen alle von einem lieblichen Schimmer umgoſſen vor ſeinen Augen; den Geiſt der Freude und unumwölkten Reinheit verleiht er dem Univerſum. Epikur ſagt, die Dichtkunſt ſei ſo reizend, daß ein Liebender über ihr wohl der Geliebten vergäße, und die wahren Sänger preiſt man ihres beſtändigen heitern Gemüths wegen. Homer liegt ganz im Sonnenſchein, Chaucer iſt freudigen Muths und trägt die Stirn hoch aufrecht, und Saadi ſagt von ſich: „Es ging ein Gerücht um in der Fremde, ich ſei ein Büßer geworden, aber was hatte ich zu thun mit Buße?“ Königlicher noch und unbekümmerter iſt Shakeſpeare's Stimmung. Sein Name trägt Freude in die Herzen der Menſchen und reißt ſie empor zu edler Selbſtändigkeit. Erſchiene er irgendwo, wo

ſich menſchliche Seelen zuſammenfanden, wer wollte ihm da nicht nachfolgen? Nichts berührt er, das nicht Geſundheit und langes Leben von ſeinem feſtlichen Stile empfinge.

Nun aber, wie ſtellt ſich das letzte Urtheil des Menſchen ſeinem Sänger und Wohlthäter gegenüber, wenn wir, in Einſamkeit unſer Ohr dem Widerhalle ſeines Ruhmes verſchließend, unſere Rechnung mit ihm ins Reine bringen? Einſamkeit giebt ſtrenge Unterweiſung. Sie kann uns Helden und Dichter miſſen lehren, und indem ſie Shakeſpeare auf die Wagſchale legt, findet ſie, daß er Theil habe an der Halbheit und Unvollkommenheit des Menſchengeſchlechts.

Shakeſpeare, Homer, Dante Chaucer — ſie ſahen alle den Glanz des Gedankens, der über die ſichtbare Erde dahinſpielt; ſie wußten, daß ein Baum nicht durch ſeine Früchte allein Nutzen bringt, Getreide nicht allein, weil es Mehl giebt, und die Erde nicht nur, weil wir ſie bebauen und mit Straßen überziehen; daß dieſe Dinge eine zweite, ſchönere Ernte darbieten für unſere Seele, als die Symbole ewiger Gedanken, die neben all ihrer natürlichen Beſtimmung eine Art ſtillſchweigenden Commentars des menſchlichen Lebens bildet.

Shakeſpeare benutzte ſie als Farben zu ſeinem Bilde. Er blieb ſtehen bei ihrer Schönheit; nirgends that er den Schritt weiter, welcher für einen ſolchen Genius faſt unausweichbar nothwendig erſcheint: den höheren Inhalt dieſer Symbole zu durchdringen, von dem ſie ihre Macht empfangen; — was iſt das, was ſie ausſprechen, durch ſich ſelber? Die Elemente ſtanden ihm zu Gebote: er benutzte ſie zu Spiel und Unterhaltung. Er war der Anordner für die Feſte der Menſchheit.*) Iſt es nicht, als hätte jemand durch die majeſtätiſche Macht ſeines Wiſſens die Kometen mit Händen ergriffen, oder die Planeten ſammt ihren Monden, ſie aus ihren ewigen Kreiſen geriſſen, nur um am Abende

*) He was master of the revels to mankind. Oberceremonienmeiſter, eine Hofcharge.

eines Feſttags die Stadt durch ein Feuerwerk zu beleuchten und überall anzukündigen: „Großes außerordentliches Feuerwerk heute Abend!“ — Sind die Hebel der Natur, iſt die Macht, ſie zu begreifen, nicht mehr werth, als eine Straßenſerenade mit Cigarrendampf? Man gedenkt der Poſaunenworte des Korans: „Die Himmel und die Erde und Alles, was zwiſchen ihnen iſt, glaubt ihr, wir hätten es zum Spaß erſchaffen?“

So lange wir von Talent und Geiſteskraft reden, hat die Welt unter den Menſchen keinen, den ſie ihm an die Seite ſtellen könnte. Aber fragen wir nach dem Leben, ſeinen Beſtandtheilen und Hülfsmitteln, was für einen Vortheil gewährt er uns? Wofür ſteht er ein? Es iſt nur ein Chriſtabend- oder Sommernachtsmärchen. Was bedeutet ein anderes Gemälde mehr oder weniger? Das egyptiſche Todtenurtheil der Shakeſpeare-Geſellſchaft kommt mir in die Gedanken, „daß er ein vergnügter Schauſpieler und Hauswirth war.“ Ich kann dieſe Thatſache nicht mit ſeinen Verſen reimen. Andere bewundernswürdige Männer führten ein Leben, welches auf irgend eine Weiſe zu ihren Gedanken in Beziehung ſtand, dieſer Mann aber iſt ein ungeheurer Widerſpruch. Wäre er weniger groß geweſen, hätte er nur das gemeine Maß hervorragender Autoren erreicht, eines Bacon, Milton, Taſſo, Cervantes, dann hätten wir gerne das Thatſächliche in der Dämmerung des menſchlichen Lebens ruhen gelaſſen; aber daß dieſer Menſch der Menſchen, er, der der Seelenkunde ein neues, weiteres Feld eröffnete, als je vor ihm vorhanden war, der die Standarte der Menſchheit einige tauſend Schritte vorwärts in das Chaos hinein aufpflanzte, daß ein ſolcher nicht auch für ſich ſelbſt weiſe war! — es muß nun einmal in der Weltgeſchichte ſo geſchrieben ſtehen, daß der erſte Dichter ein dunkles, weltliches Leben führte und ſeinen Genius verbrauchte, um das Publikum zu unterhalten.

Andere Männer, Prieſter und Propheten, Iſraeliten, Deutſche und Schweden*), hatten die nämlichen Gegenſtände vor

*) Er meint Swedenborg.

Augen: ſie durchſchauten ſie und ſahen ihren inneren Gehalt. Und wozu nützte es ihnen? Die Schönheit verſchwand augenblicklich, ſie laſen Befehle aus ihnen heraus, allausſchließende, bergſchwere Pflichten; eine Gebundenheit, eine Traurigkeit, als wären es aufgehäufte Gebirge, ſtürzte laſtend auf ſie herab, und das Leben erblaßte und verlor ſeine Freudigkeit, ward zu einer mühevollen Pilgerfahrt, einer Prüfung, umlagert rings von ſchmerzlichen Erzählungen von Adams Fall und Verdammniß weit in der Vergangenheit, vom jüngſten Gerichte, vom Fegefeuer und der hölliſchen Glut weit in die Zukunft, und das Herz des Sehers und das Herz derer, die ihm lauſchten, verſank in ihrer Tiefe.

Es muß zugegeben werden, daß dies nur unvollkommene Geſichte unvollkommener Männer waren. Noch wartet die Welt auf den Dichterprieſter, den Verſöhner, welcher nicht ſpielt, wie Shakeſpeare, nicht in Gräbern ſucht, wie der leichentraurige Swedenborg, ſondern welcher ſehen und ſprechen und handeln wird mit gleicher Begeiſterung. Denn die Erkenntniß wird dem Sonnenſchein Glanz geben; Gerechtigkeit iſt ſchöner als geheime Vorliebe, und Liebe vereinbar mit allumfaſſender Weisheit.

Wie oft habe ich, ſeitdem vor fünfundzwanzig Jahren die Ueberſetzung dieſer beiden Eſſays von mir unternommen und mit Hülfe meines Freundes Alexander Thayer vollendet worden war, Emerſons Schriften heruntergenommen und immer von neuem wieder die befreiende Kraft empfunden die in ihnen liegt. Emerſon will nirgends ein Syſtem geben, er ſcheint nur dem Drange des Augenblickes folgend auszuſprechen was zufällig ihn am meiſten bewegt, aber nimmt man Alles zuſammen was er ſo im Laufe eines langen Lebens mitgetheilt hat, ſo ſchließen ſich die zahlreichen einzelnen Stücke zu einem runden Ganzen zuſammen. Emerſon iſt erfüllt von einer wunderbaren Ahnung des Zuſammenhanges aller moraliſchen Erſcheinungen. Von vorn herein empfindet er, welche Stelle jeder für ſich gebühre. Das Verwirrte

ordnet ſich vor ſeinem Blick. Er ſpricht ſich aus ohne ungewöhnliche Anſtrengungen, man merkt nirgends, mit welcher Arbeit ſeine Sätze geſchmiedet und geglättet worden ſind. Mühelos und ſanft, wie die Natur ſelbſt zu walten ſcheint, auch wo das Furchtbarſte ſich ereignet, ketten ſich ſeine Sätze, Glied für Glied, aneinander. Denn ſtets hält die Natur das gleiche gelinde Tempo inne und was ſie wirkt wird leidenſchaftslos von ihr vollbracht als ordnete ſie nur an und ruhige Subalternbeamten, die ihre Pflichten wohl kennen, führten in gleichmäßigem Geſchäftsgange das Anbefohlene aus. Nie wird Emerſon athemlos, Schritt für Schritt leitet er uns von einem Gedanken zum andern. Immer ſagt er einfach ſeine Meinung und anfangs ſeltſam erſcheinende Wortverbindungen klingen bald natürlich und nothwendig wenn man ſie vertrauensvoll zu durchdringen ſucht. Und dieſer ſchriftſtelleriſchen Art nun entſpricht ſeine Perſönliche.

Vor einigen Jahren lernte ich Emerſon ſelbſt kennen. In Florenz ſtand er eines Morgens an unſrer Thüre und nannte ſeinen Namen. Nur einen Tag konnten wir zuſammen ſein, da für ſeine Abreiſe Alles vorbereitet war und er in England erwartet wurde.

Emerſons Erſcheinen machte mir einen außerordentlichen Eindruck. Das gelebte Leben giebt ſeltſame Lehren. Man wird denen, die man nur aus ihren Schriften kennen lernte, endlich vielleicht, wenn Gelegenheit zu perſönlicher Berührung ſich bietet, lieber aus dem Wege gehen. Man glaubt in unſerer litterariſchen Epoche ſchon nicht mehr an Enthüllungen, die über das geſchriebene oder gedruckte Wort hinaus der mündlichen Rede verdankt werden könnten. Man mißtraut, je umfaſſender der Kreis der Erfahrung wird, mehr und mehr der Möglichkeit, perſönlich verſtanden zu werden, und erinnert ſich, wie oft in plötzlichem unentrinnbarem Umſchwunge an Stelle des Vertrauens Mißtrauen und Gefühl erlittener Mißhandlung treten. Wen hätte das nicht vorſichtig gemacht? Niemand ſteht allein in ſolchen Erfahrungen. Mit Emerſon

aber würde ich es auf den erſten Eindruck hin für alle Zeiten gewagt haben. Ein alter Mann mit jugendlich freundlichem Lächeln. Eine hohe, etwas ſchmale Geſtalt. Noch nicht ganz erholt von einer harten Krankheit, der erſten aber, die er überhaupt je durchgemacht hatte, und um derentwillen, damit ihre letzten Spuren verwiſcht würden, er mit ſeiner Tochter eine kleine Reiſe um die Welt unternahm. Liebenswürdigkeit ſcheint ein zu einſeitiges Wort, um all das zu bezeichnen was in Emerſon davon umfaßt wird. Es war mir bis dahin gleichgültig geweſen, daß fremde Sprachen, auch wenn ich ſie geläufig ſprach und verſtand, mir doch immer fremd blieben (man hat ſtets ja doch nur das Gefühl, ein todtes Surrogat von Worten an Stelle des lebendigen Gedankens geliefert zu haben): was hätte ich an jenem Tage dafür gegeben, nur an dieſem einzigen Tage wirklich engliſch ſprechen und verſtehen zu können!

Emerſon hat viele Gegner gehabt. Schon daß er Unitarier iſt, giebt ihm eine Stellung außerhalb der Majorität des engliſchen und amerikaniſchen Publikums. Aber er hat das Vorurtheil überwunden und das Reinmenſchliche in ihm läßt das Confeſſionelle ganz zurücktreten. Ein Jubiläum, das er vor einigen Jahren gefeiert hat, zeigte, man kann wohl ſagen: der Welt, daß die Amerikaner ihn heute für ihren beſten Mann halten. Nach ſeinem Tode aber erſt kann im vollen Umfange offenbar werden, wie über ihn gedacht worden ſei. Die Amerikaner verdanken ihm zumeiſt die jedem Volke ſo unentbehrliche Vertretung rein idealer Weltanſchauung. Bei uns wiſſen nur Wenige von Emerſon. Es erfordert zu große Mühe, in den Kern ſeiner Gedanken einzudringen, die bei oberflächlicher Lektüre — wie ich immer noch erfahren muß — Manchem nichts als oberflächliche Antitheſen zu bieten ſcheinen.

Januar 1882.

Bettina von Arnim.

Bettina iſt den 4. April 1785 zu Frankfurt a/M. geboren. Sie verheirathete ſich mit Achim von Arnim 1811 in Berlin. Ihr „Briefwechſel Goethe's mit einem Kinde“ erſchien 1835. Ihr Todestag iſt der 20. Januar 1859.

Ihrem Briefwechſel mit Goethe geht der mit ihrem Bruder Clemens Brentano und der mit der Stiftsdame Caroline von Günderode vorauf. In den drei Büchern iſt die Geſchichte der Kindheit und Jugend Bettina's enthalten. Aus dieſen Zeiten erzählte ſie am liebſten und lebendigſten. Ihre Mutter war Maximiliane von La Roche, die Goethe ſo reizend beſchreibt, wie ſie auf der Grenze der Kindheit noch in ihrer Mutter Hauſe ihm zuerſt entgegentrat, und die ihm als junge Frau in Frankfurt dann ſo theuer war. Maximilianens Geſtalt lieferte die letzten Züge für Werthers Lotte, und ihr Mann, Bettina's Vater, die letzten Accente zum unbehaglichen Albert des Romanes. Sie war Brentano's zweite Frau, der nach ihrem frühen Tode ſelbſt bald ſtarb. Viele Brüder und Schweſtern, alle durch Schönheit und Geiſt ausgezeichnet und in der Beſonderheit ihres Weſens ſich ſelber am meiſten verſtändlich, bildeten eng aneinandergekettet nun eine große Familie, in deren Kreis Alles was ihnen durch Verwandtſchaft oder Freundſchaft näher trat, hineingezogen wurde.

Das alte Familienhaus, der „Goldne Kopf" in der Sandgaſſe in Frankfurt, blieb die Centralſtätte dieſer republikaniſchen Gemeinſchaft, innerhalb deren Bettina's Natur ſich ungezwungen entfaltete.

Bettina's und ihrer Geſchwiſter Element war das „perſönliche Erlebniß". Der Moment erfüllt ſie ganz, und zugleich der Drang die Dinge niederzuſchreiben. Bettina's Briefe ſind eine fortlaufende Chronik. Nicht anders die ihres Bruders Clemens, der in noch höherem Maße als ſie das Zufällige des täglichen Lebens erfaßte und geſtaltete. Lebenskraft und unverwüſtliche Friſche begünſtigten dieſe Sehnſucht, die Welt von immer neuen Seiten kennen zu lernen. Bettina war nie krank, nie, bis auf die allerletzten Lebensjahre, auch nur leidend, nicht einmal beſſer oder ſchlechter aufgelegt, was doch ſonſt das allgemeine Loos iſt. Es lag etwas Siegreiches in ihr. Völliges Vertrauen beſeelte ſie, daß Alles auf gutem Wege ſei. Verkehr mit Menſchen und lebhaftes Betreiben einer bedeutenden Angelegenheit waren ihr unentbehrlich. Ueberall fühlte ſie ſich zu Hauſe. Von Kind auf war ſie daran gewöhnt, unterwegs zu ſein. Wir finden ſie am Main, am Rhein, in Baiern, Oeſterreich, Thüringen, immer an jedem Orte von Freunden oder Verwandten umgeben.

Dieſen Zuſtand ihres Mädchenlebens hat Bettina ihr Lebelang als den eigentlich realen angeſehen. Die Zukunft mußte ihr offen ſtehen wenn ihr wohl ſein ſollte. Das öffentliche Daſein, in das ihre Jugend fiel, begünſtigte dieſe Weltanſchauung. Die alten Formen brachen in Deutſchland zuſammen. Friſche Talente tauchten überall auf, ohne durch Parteien gedämpft oder in Beſchlag genommen und von der eigenthümlichen Bahn abgelenkt zu werden. Jeder ging ruhig die eigenen Wege damals, nur das große Ziel war ihnen allen gemeinſam. Dichtung, Philologie, Naturwiſſenſchaften, Philoſophie und Politik bildeten das allgemeine Meer, auf dem jeder ſeinen Cours ſuchte, jeder aber die Segel der Uebrigen doch ſtets im Auge hatte. Lauter jugendliche

Kräfte, ohne Rückblick auf das Vergangene, vielmehr in der ungeheuren Erwartung ſtets befangen was der nächſte Tag denn bringen werde. Jetzt, wo ich meines Vaters und Onkels Jugendbriefe leſe, empfinde ich recht, wie damals alle Vergangenheit verſchwunden ſchien und alles Heil nur im Zukünftigen lag. Bettina's Loos war, den Beſten unter denen die ſo dachten und in dieſem Geiſte arbeiteten, ganz nahe zu ſtehen, bei Einigen bis in die Werkſtätten ihres Geiſtes einzudringen. Goethe's und Beethovens Briefe an ſie, deren ächte Form wir nun ja kennen, zeigen wie ernſthaft beide Männer Bettina nahmen. Ernſt war die Signatur jener Zeiten. Bettina beſaß die Kraft, die Gedanken der Epoche in ſich aufzunehmen und durch unabläſſiges Studium nach vielen Richtungen in ſich zu entwickeln. Den Abſchluß ihres jugendlichen Strebens bildete ihr Verkehr mit Goethe, für den ſie wohl vorbereitet war.

Nach Berlin gelangte ſie mit Savigny, der an die neue Univerſität berufen worden war. Savigny's Frau war Bettina's Schweſter. Auch Clemens Brentano ging dorthin. Er war ſieben Jahre älter als Bettina und gleich ihr ſeit langen Jahren ſchon mit Achim von Arnim eng befreundet. Unter den Briefen Arnims an meinen Vater und Onkel (deren Herausgabe ich vorbereite) iſt ſicherlich der der ſchönſte, in dem ſeine Hochzeit mit Bettina geſchildert wird. Wenn mein Vater von Arnim ſprach, ſchlug er einen eigenen feierlichen Ton an. Es war als trete Arnim ihm innen vor die Augen. Arnim und Goethe waren ſeine höchſten Erinnerungen. Große Talente die zu früh ſterben haben etwas Heiliges. Auch in Arnims Natur lag das Siegreiche, Freudige, Unbelaſtete das Bettina eigen war, nur in anderer Ausprägung. Bettina hatte ſüdliches Naturell, dunkles Haar und dunkle Augen, ſie ging los auf die Dinge und ſuchte ſie ſich zu Willen zu formen; Arnim war mehr eine nordiſche Natur und eher zurückhaltend. Er war für das Landleben geſchaffen. Er war der ächte preußiſche Edelmann. Wo er eingetreten ſei, hörte

ich erzählen, da sei es gewesen, als trete ein guter Geist ein. Eine gewisse Atmosphäre von Vornehmheit und Freudigkeit habe ihn umgeben, die sich den Andern mitgetheilt. Er war schön, gefällig, und frei und kühn und einfach in seiner Seele. Sein Stil hat alle diese Eigenschaften. Kein größerer Contrast, als der zwischen ihm und Clemens Brentano in ihrer Correspondenz hervortritt. Arnims Namen umgiebt auch in der Literaturgeschichte ein eigener Glanz, aber seine Werke sind wenig bekannt und das Beste darin zu wenig von den weniger gelungenen unterschieden.

Als Bettina so nach Norddeutschland kam, bereiteten sich die Kämpfe gegen Napoleon erst vor und das Leben hatte auch in Berlin etwas Erregtes. Die Kämpfe traten dann ein und wurden siegreich durchgeführt. Auch der Siegesjubel aber verrauschte endlich und nun wurde es still und stiller in Deutschland. Von den unendlichen Hoffnungen, die man Jahre lang gehegt hatte und deren sichere Erfüllung die Freiheitskriege zu bestätigen schienen, war nichts geblieben. 1820 schon sprach Goethe von dem Gefühle der „absoluten Werthlosigkeit der Gegenwart". Bettina fing nun erst an, sich völlig im neuen Leben einzuwohnen. Ihre Kinder umgaben sie und lange Zeiten brachte sie mit ihnen in der Einsamkeit des märkischen Landlebens zu. Sie erzählte wenig aus diesen stillen Jahren. In sie fällt als das Wichtigste der Verkehr mit Schleiermacher, der ihre Söhne confirmirte und mit dem sie inhaltreiche Briefe gewechselt hat, die noch ungedruckt daliegen.

Bettina war gerade zu der Zeit ihrer Verheirathung mit Goethe auseinandergekommen. Sie war mit Arnim nach Weimar gegangen und hatte es dort scharf gegen Goethe's Frau verfehlt. Ich habe noch Briefe von Arnims Hand an Riemer, in denen er wenigstens eine Zusammenkunft mit Goethe zu erreichen strebte. Dieser aber zog sich zurück. Die alte Intimität war aufgehoben und Bettina und Arnim empfanden den Verlust schmerzlich. Zu natürlich, daß beider Gedanken immer wieder zu Goethe zurück-

kehrten. Anfangs der zwanziger Jahre wurde in Frankfurt der Gedanke gefaßt, Goethe in ſeiner Vaterſtadt ein Denkmal zu ſetzen. In Boiſſeree's Briefen, ſowie in Rauchs Leben von Eggers ſind viele Details darüber zu leſen. Auf den letzten Seiten des „Tagebuches" (das den dritten Theil des Briefwechſels mit einem Kinde bildet) erzählt Bettina, wie jetzt die Zeichnung des Goethe-Monumentes entſtand, welche ſie ſelber dann Goethe nach Weimar brachte. Sie wollte zeigen, wie er ihr von Anfang an erſchienen ſei. Durch Jahre zog ſich die Sache hin, für die Arnim mit demſelben Eifer wie ſie ſelbſt eintrat. Arnim ſtarb 1831 und im folgenden Jahre Goethe. Der Kanzler von Müller ſandte Bettina ihre Briefe aus Goethe's Nachlaſſe wieder zu. Der Gedanke kam über ſie, Goethe in ihrer Weiſe das Monument nun zu errichten, das man in Marmor nicht hatte ausführen wollen. Ihre Zeichnung ſollte das erſte Blatt des Briefwechſels mit einem Kinde bilden, dem Titel gegenüber auf dem ſich die Widmung „Seinem Denkmale" findet. Doppelt vereinſamt fand Bettina in der Arbeit an dieſem Buche die Thätigkeit, deren ſie bedurfte. Ueber den alten Briefen erwachten die fernen Jugendzeiten in ihrer Seele. Was ſie Goethe hatte ſchreiben und ſagen wollen ohne es ausgeſprochen zu haben, und zugleich, was er ſelber, ihren Gedanken nach, hätte ſchreiben können, ſollte nachträglich nun geſagt werden. Die Früchte ſollten reifer und ſüßer an den Zweigen hängen als früher und die Zweige nun ſich herabneigen um ſie pflücken zu laſſen. Aus dieſer Stimmung heraus entſtand dieſes einzige Buch, von dem Meuſebach am Schluſſe ſeiner Recenſion mit Recht ſagt, es werde Mühe haben ſich der Unſterblichkeit zu entreißen.

Bei jedem Menſchen, wenn er an ſeine Jugend denkt, ſitzt die Phantaſie am Webſtuhl wie Penelope, immer die alten Fäden wieder aus dem Gewebe ziehend um ein neues daraus zu weben. Auch die exacteſte Erinnerung, wenn ſie die Dinge zuſammenfaßt, wird die Fäden zu einem Gewebe verbinden und etwas wie ein

Kunſtwerk zu Stande bringen. Goethe hat das Nothwendige und Natürliche dieſes Proceſſes in Dichtung und Wahrheit anerkannt.

Bedenken wir die Art des Antheils den Bettina gerade an dieſem Werke gehabt hat. Sie erzählte Goethe das Märchen ſeiner früheſten Kindheit, wie ſeine Mutter es ihr erzählt, zugleich aber doch wie ſie ſelber es dann wieder geſtaltet hatte, und Goethe, der das wohl wußte, war begierig auf dieſe Briefe, und wenn wir vergleichen wie er ſie benutzte, ſehen wir wie Bettina vielleicht den Ton zuerſt angeſchlagen hat, in dem er ſelber dann von ſich zu erzählen anhub. Aus dem gleichen Gefühl, das Erlebte zu dem erſt zu geſtalten, was es hätte ſein ſollen, hat Bettina zu ſchreiben begonnen. Nie wurde von ihr in Abrede geſtellt, wie ſehr ſie das Buch, in dem ſie ihre Correſpondenz mit Goethe zum Träger der Geſchichte ihrer Jugend machte, nur als ein Kunſtwerk anſehe. Sie ſprach unbefangen von dem was ſie zugeſetzt hätte und daß ſie Goethe niemals leidenſchaftlich geliebt habe. (Man leſe darüber den von Dr. Wendeler kürzlich edirten Briefwechſel Meuſebachs mit meinem Vater und Onkel, ein Buch, das über Bettina in umfangreichem Maße neues Material bringt, ſowie die Vorrede Dr. von Loepers zu dem von ihm herausgegebenen Briefwechſel Sophiens von La Roche mit Goethe.)

Ziehen wir nun aber in Betracht, was die ächten Briefe Goethe's an Bettina (welche Loeper, ſo weit ſie zu erlangen waren, mit denen an Sophie von La Roche zum Abdrucke gebracht hat) enthalten. „Deine Briefe", ſchreibt Goethe an Bettina im Mai 1810, ehe er nach Karlsbad ging, „wandern mit mir und ſollen mir dort Dein freundliches, liebevolles Bild vergegenwärtigen. Mehr ſage ich nicht, denn eigentlich kann man Dir nichts geben, weil Du Dir alles entweder ſchaffſt oder nimmſt. Lebe wohl und gedenke mein." Der Brief war mit einem kleinen Amor verſiegelt. Weder von Goethe noch von Bettina wurde damals dieſes Symbol ernſtlich genommen; gerade ſo betrachtet

aber: wieviel faſt väterlich zu nennende Liebe liegt in Goethe's Worten nicht, und wie viel Gleichſtellendes! Wir haben heute ein umfangreiches Material an Briefen zur Vergleichung deſſen, was Goethe überhaupt brieflich geſagt hat: wem gegenüber, ſeit den Zeiten der Frau von Stein, geſteht Goethe „daß er nichts geben könne?" Er erkannte den innern Reichthum Bettina's an und verlieh ihr das Recht, ſich ihm aufs innigſte verwandt zu fühlen. Mehr nicht. Die Leidenſchaft die Bettina's Briefe erfüllt, ſpielte nicht zwiſchen dem wirklichen Goethe und ihr wie ſie ſich einſt begegnet waren, ſondern zwiſchen dem Goethe den ſie in ihrem „Briewechſel Goethe's mit einem Kinde" neu aufbaute, und ihr ſelber auch in nachträglicher neuer Schöpfung.

Wir wiſſen, wie Goethe beim Dichten des Werther in Gefühle ſich verſetzte Lotten gegenüber, die er längſt nicht mehr hegte, vielleicht nie in ſolcher Stärke gehegt hatte. Er dichtete was hätte ſein können. Seine Phantaſie brauchte damals etwa ein Jahr, um ſo weit zu kommen, Bettina hatte über zwanzig Jahre dieſe Dinge mit ſich herumgetragen, die ſich endlich nun auszuſprechen Gelegenheit darbot. Ihr war in viel höherem Maße als Goethe verliehen, das Erlebte zum Mythus umzuformen. So ſtark beſaß ſie dieſe Gabe, daß mitten im Erleben drin die Begebenheiten oft dichteriſche Geſtalt bei ihr annehmen. Schon in ihrer Großmutter Sophie von La Roche hatte das gelegen. Dieſe aber erduldet mehr was ihr begegnet, Bettina faßt das Leben mit kühnerer Machtvollkommenheit. Geben wir zu, daß der Clemens des „Frühlingskranzes", daß ihre Günderode, daß ihre Frau Rath und ihr Goethe Schöpfungen der Phantaſie ſeien: mit welcher Kraft, und Licht und Schatten ſind dieſe Figuren nicht von ihr modellirt worden! Wir erfahren endlich nun aus Wendelers Buche, der Meuſebachs Bericht darüber mittheilt, auf welche mißverſtandene mündliche Aeußerung Goethe's hin Bettina ſich mit Suleika identificirte. Ihr Verfahren iſt nur zum Theil kühner hier als das Goethe's ſelber, über den Marianne von Willemer

bei mir klagte, er habe ein Element von Leidenſchaft in die an ſie gerichteten Gedichte des Divan nachträglich hineingebracht, das ihrem beiderſeitigen Verkehr fremd geweſen ſei.

Bettina ſtand im fünfzigſten Jahr als ihr Buch erſchien. Sie war ſeit Jahren nun ſchon die auf ihrer großen Familie beruhende, in Berlin völlig eingewurzelte Frau, von ihren Kindern und einer glänzenden Freundſchaft und Verwandtſchaft umgeben. Ihr neuer Ruhm kam wie ein Frühlingsregen, über Nacht auf ſie herab. Die Begeiſterung die ſie anregte, ging weit über Deutſchland hinaus. Wie von ſelbſt verſtand ſich nun, daß dieſe Arbeit nur die erſte ſei, und erwartet wurde was nachfolgen würde. Die „Günderode" fand ſchon eine feſte Gemeinde. Dieſes Buch war eben erſchienen als mein Vater und Onkel 1841 nach Berlin berufen wurden.

Sie gehören beide zu Bettina's älteſten Freunden. Ich ſelbſt hatte Bettina von Kind auf als eine ganz nahe Verwandte höherer Ordnung angeſehen, eine Art Doppelgängerin meiner Mutter, wie ich meinen Onkel Jacob, der ſtets bei uns gelebt hatte, als den Doppelgänger meines Vaters anſah. Ohne Bettina's energiſches Dazuthun (man vergleiche auch hierfür die von Wendeler abgedruckten Briefe Bettina's) wären wir wahrſcheinlich nie nach Berlin gelangt. Ich betrachtete ihr Haus als eine Filiale des unſrigen und habe ſie von 1841 bis zu ihrem Tode, ſoweit nicht Reiſen dazwiſchen traten, täglich geſehen. Ich würde nie ausſprechen können, wieviel ich ihr verdanke oder den Reichthum deſſen aufzuzählen vermögen, was ich in ihrem Hauſe erlebt und gelernt habe.

Die vierziger Jahre waren die letzte Blüthe des perſönlichen Verkehrs, auf dem das öffentliche Leben bis zur Umwälzung von 48, und auch dann immer noch eine Reihe Jahre weiter, in Berlin beruhte. Die ängſtlich herrſchende Cenſur machte es unmöglich, in Zeitungen die Dinge ebenbürtig zu behandeln, die alle Welt bewegten. Bettina hat nie mit Zeitungen zu thun gehabt; was ſie ſchrieb, erſchien als Buch. Sie durfte das Vorrecht

beanſpruchen, manches zu ſagen, was Anderen verwehrt war. Bettina und Alexander von Humboldt waren die vornehmſten Vertreter dieſer privaten Oeffentlichkeit. Man glaubte, ſie wüßten mehr von Dingen, die ſich vorbereiteten, und es ſtänden ihnen Wege offen, die Anderen verſchloſſen waren. Wer etwas erringen wollte, freie Bahn verlangte, ſich verkannt fühlte, wandte ſich an ſie. Viele Sendungen dieſes Inhalts habe ich Jahr aus Jahr ein bei ihr einlaufen ſehen. Bettina und Humboldt beſaßen die Gabe, in unbedeutenderen Naturen ein plötzlich aufleuchtendes Feuer anzufachen und ſie über ihr ungewöhnliches Niveau hinauszuheben.

Von Jugend auf hatte Bettina ſich als den natürlichen Anwalt derer betrachtet, die unglücklich waren. Ihre Briefe ſind voll davon. Verlaſſene, traurige Menſchen hatten magnetiſche Kraft ihr gegenüber und ſie gab ſtets mit vollen Händen. Dem Triebe, den Unterdrückten beizuſtehen, entſprangen die politiſchen Ideen, die in ihren ſpätern Jahren bei ihr immer ſtärker hervortraten. Sie kehrte auch darin zu den Gedanken ihrer Jugendzeit zurück. Sie hatte als Kind die franzöſiſche Revolution beinahe noch miterlebt, welche in den vierziger Jahren bei uns als die Schöpfungsepoche der modernen Freiheit gefeiert wurde. Mit Ehrfurcht betrachtete man wieder dieſe Kämpfe und erſehnte einen Mirabeau für Deutſchland. Das was heute Politik genannt wird, intereſſirte Bettina nur wenig. Der Schwerpunkt ihres Buches, deſſen Titel die Zueignung „Dies Buch gehört dem König“ bildete, und deſſen Erſcheinen das größte Aufſehen machte, lag in nichts, das ſich irgendwie in Paragraphen hätte bringen laſſen.

Im Jahre einundbreißig, als die Cholera zuerſt in Berlin erſchien, hatte Bettina ſich unerſchrocken der Nothleidenden und Kranken angenommen. Von daher datirte ihre Fühlung mit dem „Volke“. Von den Berliner Arbeitern ausgehend, die nichts zu arbeiten und zu eſſen hatten, gelangte ſie zu dem Gedanken, die

ganze Nation, ohne politiſchen eigenen Willen damals, als krank und hülfsbedürftig anzuſehen. Es waren die Zeiten, in denen Deutſchland ſo gern mit Hamlet verglichen wurde. Ihre Vorſchläge, zu helfen, bildete Bettina aus dieſen Geſichtspunkten heraus. Heute iſt das Buch nur noch ein Zeugniß für ihren edlen Willen und für die durchdringende Verwirrung der Begriffe, die der Mangel geſunden öffentlichen Lebens bei uns erzeugt hatte. Dies Werk war ihr letztes, welches Aufſehen erregte. Mit dem Jahre 1848 war Bettina's Laufbahn in dieſer Richtung geſchloſſen. Ihre „Geſpräche mit Dämonen" (1852) fanden kaum noch ein Publicum. Das Schöne für Bettina's letzte Jahre war, daß dieſer Umſchwung weder plötzlich eintrat, noch daß er ſie verletzte oder überhaupt nur ſich als eine Entbehrung bei ihr fühlbar machte.

Viele energiſche Naturen, die ein höheres Alter erreichen, ſehen wir endlich neuen Zuſtänden und Generationen gegenüber, die ſie nicht mehr verſtehen. Sie vereinſamen und ziehen ſich mit Bitterkeit in die Betrachtung des Vergangenen zurück. Bettina iſt dies erſpart geblieben. Ihr Geiſt war ſo reich, ihre Intereſſen umfaßten ſo viel, daß ihr genug Domänen blieben, auf die ſie ſich zurückziehen konnte. Bis zuletzt hat ſie hoffnungsvoll und begierig neuen Ereigniſſen und Erlebniſſen entgegengeſehen. Sie hatte immer zu ſchreiben. Neben ihren eignen Werken nahm die Herausgabe der Werke Arnims ſie in Anſpruch. Wenn mir ihr Bild recht lebhaft aufſteigt, erblicke ich ſie ſtill an ihrem Schreibtiſche ſitzend. Jeder Buchſtabe ihrer Handſchrift war deutlich, ausgeſchrieben und energiſch. Sie ſchrieb unaufhörlich wieder ab was ihr nicht gefiel, bis es die Leichtigkeit des Stiles empfing, als ſei es flüchtig nur ſo hingeſchrieben worden. Ihr Stil in den raſchgeſchriebenen Briefen iſt von viel ſchwererem Gefüge als der in ihren Büchern. Sie las ununterbrochen, neuere Literatur wie ältere Claſſiker. Goethe, Shakeſpeare und die griechiſchen Tragiker am liebſten. Das Buch deſſen Stil ſie am meiſten bewunderte, war Hölderlins Hyperion. Von Jugend auf hegte ſie

eine Vorliebe für Hölderlin. Als die neue Ausgabe seiner Werke von Schwab erschien, wurde diese Liebe neu lebendig. Sie nahm uns das Buch fort und gab es nicht wieder her. Ein Buch lag stets auf ihrem Tische in dem sie oft las und das ich noch bei Niemand anders sah: Klingers „Betrachtungen und Gedanken".

In früheren Jahren zeichnete Bettina viel und gewann so das scharfe Auge für die bildende Kunst, in deren Beurtheilung sie ganz sicher war. In der späteren Zeit hatte das musikalische Interesse neben dem Schreiben das Uebergewicht. Beethoven stand ihr am höchsten. Von ihren eigenen Compositionen, die heute wohl Niemand mehr kennt, rührt mich immer am tiefsten die der Worte Fausts: „O schaudre nicht"; in Joachims Violinconcert findet sich eines ihrer Motive.

Es erscheint mir selber seltsam, daß sich aus den unendlichen Erlebnissen in Bettinens Nähe kaum ein einziges darbietet, das sich rund erzählen ließe, um zu zeigen, wie man mit ihr lebte. Ich habe gefunden, daß es unmöglich war, denen, die sie nicht kannten, eine Idee ihrer Persönlichkeit zu geben. Wie soll man die Macht eines Menschen beschreiben, jeden Moment inhaltreich zu machen, den man mit ihm zubringt? Die Anziehungskraft, der Niemand widerstand? Die Gabe, vor allen Dingen, die Gefühle jüngerer Leute zu begreifen und auf sie einzuwirken? Sie brachte Licht in die Menschen und machte sie froh und zutraulich. Die, welche Bettina noch gekannt haben, würden so wenig wie ich darstellen können, worin das lag was sie beseelte, und werden dennoch auch heute noch, gleich mir, dies Element in seiner ganzen Stärke nachempfinden. Man müßte von dem Reichthum an Bildern reden, die ihr beim Sprechen zuströmten, von ihrer Kunst, neue Seiten der Dinge aufzufinden, und von ähnlichem, das doch immer nur Nebensache wäre. Ich habe gefunden, daß bei Naturen ersten Ranges darin der letzte Grund ihrer belebenden Anziehungskraft liegt, daß sie den Werth des Daseins stärker empfinden, daß sie die Wichtigkeit der großen Gedanken, für die die Mensch-

heit da iſt, immer vor Augen haben und ſelbſt in den der Erholung gewidmeten Momenten ſtill daran weiter arbeiten. Das Höchſte iſt doch, ſich an dieſen Gedanken, ſei es auch nur im geringen Maße, aber ernſthaft immerhin betheiligt zu wiſſen. Und dazu ſcheint man zu gelangen im Verkehr mit ſolchen Naturen.

Eine Erinnerung kehrt mir beſonders oft wieder.

Anfang der fünfziger Jahre war Bettina mit den Ihrigen auf der Rückkehr von einer längeren Reiſe nach Weimar gelangt und ich ging ihr dahin entgegen. Es war im October. Ich fand ſie im Elefanten am Markte, dem alten claſſiſchen Wirthshauſe, deſſen erſten Stock ſie inne hatte. Ich weiß noch wie ich Abends beim Dunkelwerden in ihr Zimmer trat, in dem noch kein Licht brannte. Es waren allerlei Leute darin, mit denen ich bekannt gemacht wurde ohne ſie zu ſehen. Dann wurde Muſik gemacht. Ich hörte damals zum erſtenmale eine Violinſonate Beethovens von Joachim. Ich ſaß ſtill in meiner Ecke. Das Gefühl des Wiederſehens derer, zu denen ich mich rechnen durfte, und die leiſe einſchleichende, entzückende Muſik bildeten ein Element, das mich wie in eine neue Welt verſetzte. Weimar war immer noch die Reſidenz Goethe's und ſein Schatten ſchien dort noch umher zu gehen.

Am andern Morgen um 6 Uhr klopfte Bettina an meine Thür. Wir gingen durch den Park, die Ilm entlang. Die bewegten, gelben Blätter der Pappeln waren in den Spitzen nur von der Sonne beſchienen, unten lagen ſie noch in feuchtem Schatten. Wir kamen auf den ſchmalen Wegen bis zu Goethe's Gartenhaus. Alles einſam. Die kleinen dunkeln Läden des Hauſes geſchloſſen, auch die Gartenthüre feſt zu. Neben ihr aber war die Hecke durchbrochen und wir drängten uns ſo in den Garten hinein. Auf den Wegen lag dichtes Laub, gelbes, rothes, braunes, oder geſprenkelt die Farben durcheinander. Unendliche Zeit ſchien Niemand hier geweſen zu ſein, denn die Zweige der Bäume waren tief über die Wege hinübergewachſen. Hinter dem Hauſe ſtand

eine halbzerbrochene Bank. Hier ſetzten wir uns. Der Boden war mit aufrecht geſtellten kleinen Flußkieſeln gepflaſtert, zwiſchen denen Moos aufquoll, Bettina erzählte mir, wie Goethe ihr hier einmal erzählt habe, daß er zuweilen die Nacht hier im Freien zugebracht, und wenn er aufgewacht ſei hätten die Sterne ſo ſchön durch die Zweige geſchienen. Wir ſtreiften dann durch das welke naſſe Gras um das Haus herum, auf das die Sonne nun zu ſcheinen begann. Es wuchſen Wein und Roſen an Spalieren die weißen Kalkwände empor, hier und da hielt das Holzwerk nicht mehr und hing ſammt dem Rankenwuchs daran frei herab als wolle es von der Wand abbrechen. Wir entdeckten neben abgeblühten Roſen da noch einige reife Trauben mit verfaulten Beeren zwiſchen den guten, die Niemand abpflücken zu wollen ſchien. Bettina nahm einige davon in ihr Taſchentuch. Ich ſehe die Zweige noch im Morgenwinde zittern, nach denen Bettina hinaufgriff, um ſie herabzuziehen und die Trauben zu erreichen.

Sie war damals nicht weit von ſiebzig Jahren, aber noch im Beſitze ihrer vollen Kraft und Gewandtheit. Sie ſprach von Goethe ohne im mindeſten, wie ältere Leute meiſt thun, mit einem Schimmer von Wehmuth ſich in die vergangene Zeit zurückzuverſetzen. Die Gegenwart entzückte ſie, die ſie noch genießen durfte.

Bettina ſah noch in Weimar Steinhäuſers coloſſale Ausführung ihres Goethe-Monumentes, das heute, im Weimaraner Muſeum in wenig günſtiger Weiſe aufgeſtellt, die Zeit erwartet, wo es einen beſſeren Platz erhalten wird. Mit Wichmanns Hülfe war von ihr ſelbſt die plaſtiſche Skizze ausgeführt worden. Unter ſo Vielem, was zu Goethe's monumentaler Verherrlichung verſucht worden iſt, ſcheint mir Bettina's Entwurf allein die Verkörperung deſſen zu enthalten, was Goethe in der zweiten Hälfte ſeines Lebens ſeiner Zeit war. Die völlige Ausführung des Werkes, für das die Gruppe Goethe's mit dem Genius an ſeinen Knieen, der in die Saiten ſeiner Leier greift, nur die krönende Spitze bilden ſollte, nahm Bettina's Gedanken in ihren letzten

Lebensjahren zumeiſt in Anſpruch. Steinhäuſer kam nach Berlin, wohnte bei ihr und von beiden zuſammen wurde das Ganze aufgebaut. Im Gypsmodell ſtand das Denkmal im großen Saale ihrer Wohnung „hinter den Zelten“ (das Haus iſt längſt verſchwunden) und ſie hatte unaufhörlich daran zu beſſern. Immer neue Pläne wurden geſchmiedet, die Mittel dafür zu ſchaffen. Nichts hörte Bettina lieber in den allerletzten Zeiten, als wenn ich ihr ausmalte, wie wir alle nach Rom reiſen und die Ausführung des Monumentes dort überwachen wollten. Schwach und nicht mehr recht im Stande zu gehen, ließ ſie ſich manchmal zu der Arbeit führen, hielt ſich mit den Händen am Gerüſte, auf dem das Modell aufgebaut war, und betrachtete es, langſam herumgehend, von allen Seiten.

Neben dieſem Monumente ſtand ihr Sarg, ehe er nach Wiepersdorf geführt wurde. Die Ihrigen waren alle vorausgegangen, um ihn dort in Empfang zu nehmen. Ich war ganz allein im großen Saale. Es lag da ein Haufen Lorbeerkränze und lange Laubgewinde, die ich um den Sarg nagelte.

Ich kann nicht ſagen, daß ich mir bewußt ſei, Bettina jetzt in dem, was ich hier in ihrer Erinnerung ſage, nachträglich eine letzte Rede zu halten. Die Geſinnung wäre wohl natürlich, aber nach den über zwanzig Jahren, die ſeit ihrem Tode nun verſtrichen ſind, käme die nachträgliche Verherrlichung etwas ſpät. Auch iſt nach einer Zeit des Nichtverſtehens längſt die wahre Schätzung ihrer Perſönlichkeit wieder eingetreten, welche ſeit Loepers kurzer Vita in der Deutſchen Biographie wohl allgemein durchgedrungen iſt. Wie alle Menſchen hat Bettina ihr Schwächen gehabt und es würde kein Grund vorliegen, darüber zu ſchweigen, wenn irgend Entſcheidendes in ihrem Leben damit zuſammenhinge. Allein die Darſtellung ihres Weſens verlangt es nicht, meinem Urtheil nach. Alles, was mir von Erinnerungen an ſie aufſteigt, iſt freudiger, freundlicher Natur. Immer ſehe ich ſie vor mir als mit ganz bedeutenden Dingen beſchäftigt. Nicht

einen Moment wüßte ich aufzufinden, wo ich ſie kleinlich oder für den eigenen Vortheil bemüht geſehen hätte. Sie gleicht Goethe darin in meinen Augen, bei dem auch jede Handlung von dem gleichen Lichte innerer Erleuchtung, die aus ihm herausſtrömend die Dinge um ihn her anſtrahlte, beſchienen war.

Nur von wenigen vornehmen Geiſtern hat das zu allen Zeiten geſagt werden können.

Oſtern 1880.

Die Brüder Grimm.

1.

Wilhelm Grimm.

(Nekrolog. Vossische Zeitung vom 24. Dezember 1859.)

Am 16. December, Nachmittags 3 Uhr, ist Wilhelm Grimm gestorben. Am Morgen des zwanzigsten wurde er begraben. Er liegt auf dem neuen Matthäikirchhofe. Der Wind wehte eisigkalt, als der Sarg die Anhöhe hinangetragen wurde, an deren sanfte Hebung der neue Kirchhof sich anlehnt. Am Grabe standen Jacob Grimm und die beiden Söhne Wilhelms. Snethlage sprach die letzten Worte hier, im Hause hatte Nitzsch geredet. Es war ein thränenerzwingender Anblick, als Jacob sein Haupt entblößte, sich bückte und eine Hand voll Erde aufraffte, um sie dem Todten nachzuwerfen, der nun allein in der kalten Tiefe zurückblieb.

Wilhelm Grimm war 1786 in Hanau geboren. Sein äußerer Lebenslauf ist an vielen Stellen nachzulesen. Er ist einfach genug. Der Vater starb früh. Er ging mit der Mutter und den übrigen Geschwistern nach Kassel, wo er die Schule besuchte. Vom zwölften Jahre an, in Folge einer heftigen Krankheit, blieb seine Gesundheit sein ganzes Leben hindurch eine sehr zarte. Die Rücksicht darauf war meistentheils der Maßstab, nach dem er sein Leben und seine Arbeiten einrichtete. 1809 war er zum ersten Male in

Berlin. Er lebte zuſammen mit Achim von Arnim, ſeinem beſten Freunde, der ihm um viele Jahre voranging. Die folgende Zeit verlebte er meiſtens in Kaſſel. Dort verheirathete er ſich 1825. Einige Jahre ſpäter ging er mit Jacob nach Göttingen, verließ dieſe Stadt dann wieder mit ihm — es iſt bekannt, zu welcher Zeit und aus welchen Gründen — lebte wiederum mit ihm in Kaſſel kurze Zeit und ſiedelte endlich nach Berlin über, wo er ſeitdem geblieben iſt. Die Brüder haben immer eine Wohnung, eine Bibliothek und ein Vermögen gehabt.

Niemand aber denkt an dieſen Lebensweg mit dem Wechſel der Jahre und der Städte, wenn von Wilhelm Grimm die Rede iſt. Seine nächſten Freunde ſelber müſſen vielleicht erſt nachleſen, wie das aufeinander folgte. Unſer Gefühl beim Verluſte eines Mannes, den wir kannten und liebten, hat wenig an ſich von der Kenntniß ſeines Lebens, mit welcher uns ſpätere Biographien über ihn aufzuklären ſuchen. Wie wenige von denen, die den Verluſt Humboldts tief empfinden und betrauern, wiſſen mehr von ihm, als daß er 1769 geboren iſt und nach weiten Reiſen in Amerika und Aſien ſchließlich in Berlin den größten Theil ſeines Lebens zubrachte. Die Kenntniß von dem Weſen eines Mannes, die ſeine mitlebenden Freunde in ſich tragen, iſt kein langgeſtrecktes Verzeichniß ſeiner Thaten und Schickſale von Anfang an, ſondern ein voller, runder Gedanke von ſeinem Werthe, ſeiner Stellung, ſeiner Kraft, ſo lange er da war, und von der Lücke, die er gelaſſen hat, nachdem er fortgenommen wurde.

So ward auch Bettinens und Humboldts Tod empfunden. Man maß den Umfang deſſen, was verloren worden war, nach der Größe deſſen ab, was man von nun an entbehren mußte. Noch kein Jahr iſt verſtrichen, ſeitdem dieſe Beiden gegangen ſind. Als Schriftſtellerin und Dichterin hatte Bettine längſt zu arbeiten aufgehört als ſie ſtarb, aber als geiſtige Macht, als Inhaberin eines feurigen Auges für das Große und Schöne und des beredteſten Mundes, um ihre Anſicht in Worte zu kleiden, hätte ſie

in Ewigkeit fortleben können. Als Mann der Wiſſenſchaft hatte Humboldt nach langen, ungeheueren Arbeiten durch den Kosmos auch ſinnlich ſeinen Thaten einen Abſchluß gegeben, er war alt, müde und beſaß ein Anrecht auf die endliche Gewährung der Unſterblichkeit, Niemand hätte ihn noch länger halten dürfen in dieſem Leben, — aber als Beſchützer aller und jeder geiſtigen Arbeit hätte er Jahrhunderte an ſeiner Stelle bleiben müſſen, auf der ihn keiner erſetzen kann. Niemand wies er zurück, der ächte Anſprüche hatte; wo er eine Kraft erkannte, beſchützte er ſie. Oft ſpeiſte er die Leute mit ſchmeichelhaften Reden, weil er in ſeiner langen Erfahrung den verkehrerleichternden Nutzen dieſer geiſtigen Scheidemünze erkannt hatte, aber Niemanden ſpeiſte er damit ab. Er vermittelte im umfangreichſten Maße die Gunſt, die von der höchſten Stelle im Staate denen zu Theil ward, die ein Anrecht darauf beſaßen. Er half und griff ein, wo es Noth that. Er ſagte ſeine Meinung und ſcheute die Oeffentlichkeit nicht. Das war das Unerſetzliche in dem Manne, als er die Augen ſchloß.

Und ſo bei Wilhelm Grimm: was wir in ihm vermiſſen und ſehnſüchtig betrauern im Gedanken an ihn, iſt nicht der Mann, der mit unermüdlicher Arbeitskraft das Seinige that zur Verherrlichung Deutſchlands. Er that genug für ſein Theil. Er zählte beinahe vierundſiebzig Jahre und hatte ein Recht, ſich zum Schlafe zu legen. Von Buch zu Buche ſchritt er vorwärts, kein Tag ging ungenutzt vorüber. Die Kindermärchen, die däniſchen Lieder (die er überſetzte), die Deutſche Heldenſage, die Ausgaben alter Gedichte, die akademiſchen Abhandlungen, endlich ſein Antheil am großen Deutſchen Wörterbuche: — alle bilden die Blätter eines Kranzes, der ihm voll genug die Schläfen deckt. Es wäre unbillig, zu begehren, daß er noch länger daran ſich mühte. Auch ihm war eine Art äußerlichen Abſchluſſes vergönnt. Gerade als er ſich zu ſeinem kurzen, im Beginn ſo ſchmerzlichen Krankenlager niederlegte, war der Buchſtabe D des Wörterbuches,

den er zuletzt übernommen hatte, vollendet: fertig ferner eine neue Ausgabe der Märchen, die er noch in ſeinem Bette betrachtete und an die Freunde vertheilte; fertig im Manuſcript eine neue Ausgabe des Freidank; endlich eine Vorleſung, die er am 15. December in der Akademie der Wiſſenſchaften zu halten gedachte.

Wer aber von denen, die ihm am nächſten ſtanden, denkt doch an all dies anders als an Nebendinge, da es etwas ſoviel Höheres giebt, woran die Erinnerung feſthält. Sie denken an ſeine Milde, ſeine Ruhe, ſein gerechtes Urtheil und an die Freundlichkeit, mit der er ſich umgeben hat, wie mit einer wohlthuenden, reineren Atmoſphäre, die faſt nichts zu verſcheuchen vermochte. So iſt er geweſen, ſoweit die Erinnerung in ſeine früheſten Jahre zurückreicht. Ein Optimismus der edelſten Art war ihm eigen. Ueberall, auch in der größten Verwirrung der Dinge, ſuchte und entdeckte er die Richtung zum Guten, die ſie nehmen mußten. Derart waren ſeine letzten Reden, die er ſchon halb in Träumen befangen ausſprach.

Er verneinte das Schlechte ſo lange er konnte. Erkannte er es offenbar, dann bemäntelte er es nicht, aber er wandte ſich feſt ab, wenn es ihm entgegentrat. Mit einer wunderbaren Geduld ſchickte er ſich in das Unabänderliche. Die Gewiſſenhaftigkeit, mit der er ſeine Arbeiten bis auf das kleinſte Wort vollendet zu machen beſtrebt war, übertrug er auf alle Gedanken in allen Verhältniſſen. Und was das Schönſte war, allen denen, die ihm näher traten, wußte er dieſe Ruhe, dieſes Behagen im Genuſſe des Gegebenen mitzutheilen. Er hatte Freude an dem, was er einmal kennen gelernt. Er kehrte gern an die Oerter zurück, die er beſuchte, und ging die längſt betretenen Wege wieder. Er erfriſchte gern das Andenken altgeſchehener Dinge und Verhältniſſe. Mit welcher Liebe ſprach er von den Todten, die er gekannt, wie unverbrüchlich hielt er feſt an alten Freundſchaften. Es war ihm eine Pietät darin eigen, die oftmals tiefer vielleicht in ihm ſelbſt lebendig war, als im Herzen derer, denen er ſie

zuwandte. Doch er hielt feſt, wo ſolche Bande ihn knüpften und dachte ſeiner eignen Wärme gemäß von Allen, mit denen er ſo im Verkehre ſtand.

Dieſer Verkehr ſelbſt aber kann nicht beſchrieben werden. Wilhelm Grimm war liebenswürdig im ſchönſten Sinne des Wortes. Wie er in den Märchen die Poeſie des Volkes ergriff und ſeine Worte aufzeichnete, mit einer Kunſt, die dichteriſcher Natur war und die kein Anderer nach ihm erreichte, ſo groß auch jetzt die Ausdehnung dieſer von ihm geſchaffenen Literatur iſt, ebenſo ergriff er in ſeinen geringſten Erzählungen die natürliche Seite der Dinge im natürlichſten Ausdrucke. Er erzählte gern. Er erfüllte das Zuſammenſein der Menſchen mit edlerem Inhalte und trug ſein ganzes Weſen in alle ſeine Worte hinein. In ſeinen ſtreng wiſſenſchaftlichen Werken, ſeinen weniger ſtreng gefaßten Abhandlungen, ſeinen Vorreden, ſeinen Briefen, überall begegnen wir derſelben Freude an der Betrachtung der Dinge, demſelben glücklichen Ausdruck, mit dem er ſie zu erkennen gab. Und dieſes Gefühl des Glücks wuchs mit den Jahren. Immer heiterer, zufriedener fühlte er ſich. Bis in ſeine letzten Tage, ja Stunden reichte das hinein. So gern er Freundliches erwies, ſo gern nahm er es entgegen, wo es ihm erwieſen wurde. Das geringſte Zeichen von Wohlwollen erkannte er und nahm es dankbar in ſeine Seele auf.

Was hier geſagt wird, iſt nur das, was die Erinnerung eben hergiebt, die von dem Schlage, der ſo unerwartet hereinbrach, noch erſchüttert, das Nächſtliegende ergreift, um es mitzutheilen. Solche Männer lobt man nicht, man nennt ſie. Keine Silbe rühmenden Lobes wurde an ſeinem Sarge geſprochen. — Der ſtand da, dicht an ſeinem Arbeitstiſche. Die aufgeſchlagenen Bücher noch darauf, als hätte er eben hineingeblickt. Das Tintenfaß, die Feder, die kleinen Zettel, auf denen er allerlei bemerkte. Die Bilder hingen an den Wänden, jedes ein Andenken theuerer Menſchen und Erlebniſſe, als ſei es unmöglich, daß er ſie nicht mehr betrachtete.

Doch das ist vergänglich und wird zerstreut werden. Die Welt ist ärmer um einen Mann geworden; aber es treten andere an seine Stelle. Seine Freunde werden sich trösten und mit den Jahren seltener an ihn erinnern. Um so reiner steht sein Bildniß dann aber vor ihnen. Immermehr wird Alles, was er gethan hat, sich concentriren in seinem Namen allein. So lange aber die Deutsche Sprache dauert, die wir reden, so lange wird der Name „Wilhelm Grimm" ein eigenes Wort für sich bilden, das einen edlen Mann bedeutet, dessen Leben und Kraft seinem Volke geweiht war.

Berlin, am 21. December 1859.

2.

Jacob Grimm.

(Anhang zu Jacob Grimms Rede auf Wilhelm Grimm, gehalten in der Akademie der Wissenschaften den 5. Juli 1860.)

Wie fast immer wenn er öffentlich zu sprechen hatte begann Jacob Grimm mit etwas heiserer, oft unterbrochener Stimme, bis er allmälig in Fluß kam. Er war der Letzte der in jener Sitzung sprach und die Zeit vorgerückt als er begann. Viele werden sich seines Anblicks noch erinnern, wie er die beschriebenen Blätter gegen das Fenster gewandt hielt um besseres Licht zu erhaschen und wie der Schein der Dämmrung auf sein weißes Haar fiel.

Wilhelms Krankheit und Tod kamen unerwartet. Er war im Herbst 1859 von einer kleinen Reise auffallend frisch und rüstig zurückgekehrt. Der Anfang seines Leidens erschien als etwas Unbedeutendes. Ganz plötzlich trat die Gefahr ein, ein Carbunkel entwickelte sich auf dem Rücken, der nicht weichen wollte. Zuletzt glaubten wir dennoch das Uebel sei überwunden. „Gottlob",

ſagte mein Vater, in ſeinem Bette ſitzend, „ich hatte wirklich gedacht die Sache nähme ein ſchlimmes Ende, und ich habe noch ſo viel zu thun.“ Dann ließ er ſich ein Paquet Papiere geben das die neue Ausgabe des Freidank enthielt, deren Druck gerade beginnen ſollte. Auch eine neue Auflage der Märchen wurde in jenen Tagen fertig und die zum Verſchenken beſtimmten Exemplare von ihm ausgetheilt. Daß er aber noch ehe die Krankheit eintrat ein Gefühl gehabt, er werde den Winter vielleicht nicht überleben, zeigten ſpäter aufgefundne Anordnungen für den Druck dieſer Freidankausgabe, nach denen dann auch verfahren worden iſt.

In Einer Nacht war alles entſchieden, heftiges Fieber trat ein, am Morgen des 16. Dezember ſtarb er. Er war nicht bei klarer Beſinnung. Jacob, der neben ſeinem Kopfkiſſen auf einem niedrigen Seſſel ſaß und faſt ſeine Athemzüge zählte, erkannte er, hielt ſeinen Anblick aber für ein Bild und ſagte wie ähnlich es ſei. Er ſprach viel zuletzt und hier trat das Seltſame ein, daß dicht vor ſeinem Tode die wirren Gedanken durch ein plötzlich eintretendes, geheimwirkendes Geſetz geordnet klaren Inhalt erhielten. In wohlgefügten, ruhig entwickelten Sätzen ſprach er über ſich, was er gewollt und gethan, ging von dem Vergangnen auf die Gegenwart über, beurtheilte die politiſche Lage der Dinge in der ihm immer eignen beruhigenden hoffnungsreichen Anſchauung und ſchloß ſo einfach und natürlich ab, daß, hätte man nicht den im heftigſten Fieber Liegenden vor Augen gehabt und empfunden wie der Tod eben zugreifen wollte, ein ſolches Auseinanderlegen der Gedanken auf den Beſitz geſund arbeitender Geiſteskräfte hätte ſchließen laſſen.

Die Zeitungen brachten romantiſch klingende Berichte über den Zuſtand Jacobs nach dem Tode ſeines Bruders. Verzweifelnd ſollte er in den verlaſſenen Stuben umherirren und nach ihm ſuchen. Nichts davon iſt wahr. Er nahm das Ereigniß ganz ruhig auf, obgleich er es am wenigſten erwartet hatte. Als ich ihn gegen Morgen der letzten Nacht weckte, trat ich in ſeine

dunkle Schlafstube und hörte ihn ruhig athmen. „Ach Gott", sagte er dann, „ich dachte es würde nun alles gut gehn." Nachdem der Vater gestorben war, ging er oft in dessen Arbeitsstube, wo er lag, und betrachtete ihn genau. Beim Begräbniß schritt er zwischen meinem Bruder und mir die sanfte Anhöhe des Kirchhofes im scharfen Winde über den knisternden Schnee kräftig hinan. Auch das wird denen unvergessen bleiben die damals am Grabe standen, wie er zuletzt mit seinen feinen Fingern nach einer Scholle suchte, um sie in die Grube zu werfen. In seinem Wesen war keine Veränderung zu gewahren. Er nahm die gewohnten Arbeiten sogleich wieder auf und hat sie bis zu seinem Ende in der alten Weise fortgeführt.

Diese Ruhe bei einem so schweren Verluste, die es ihm auch möglich machte öffentlich darüber zu reden, entsprang sicherlich dem Gefühl, daß die Trennung doch nur eine Hand voll Jahre dauern werde. Wie leidenschaftlich ihn in früheren Zeiten der Gedanke bewegte, Wilhelm könne vor ihm sterben, lese ich in einem Briefe an Lachmann, mit dem er von 1820 bis 1840 ununterbrochen Briefe gewechselt hat, und zwar schüttete er keinem Andern so sein Herz aus. Auch mein Vater stand in Correspondenz mit Lachmann, alle diese Blätter sammt dessen Antworten liegen mir vor, nur aus denen Jacobs aber spricht dieser Ton rückhaltsloser Hingebung, der durch den Abstich um so ergreifender klingt.

„Wie lange schon, lieber Lachmann", schreibt er am 21. Februar 1831 von Göttigen, „habe ich nach einem freien Tag oder doch einer recht ruhigen Stunde gestrebt, um auf Ihren tröstlichen Brief vom 28. December zu antworten und was uns widerfahren zu berichten. An dem Tag, wo der hiesige in allem Betracht widerwärtige Aufruhr zu Ende ging, legte sich Wilhelm, der sich wahrscheinlich auf der letzten Nachtwache in der bedrohten Bibliothek stark erkältet hatte, nieder. Die ersten Tage flößten noch keine Besorgniß ein, wir hielten es für das von Zeit zu Zeit bei ihm einkehrende Katarrhalfieber; allein mit einmal erfolgte Husten und

Blutauswurf, ein gefährliches Zeichen der Lungenentzündung, ſein Leben ſchwebte in augenſcheinlicher Gefahr. Der Himmel erhörte aber unſer Flehen und ließ Beſſerung eintreten, ſeitdem hat er ſich ſtufenweiſe, doch ſehr langſam erholt und iſt jetzt noch nicht wieder zu ſeinen Kräften gelangt. Mit welcher Herzensangſt ich an jenen ſchweren Tagen an ſeinem Tiſche, an ſeinen Sachen geſeſſen habe, wie mich alles rührte, was ich anſah, ſeine Bücher, ſeine Schrift, die Ordnung und Reinlichkeit worin alles war, und der Gedanke, daß alles das mit einem einzigen Schritt verloren ſein könnte und mein eignes Leben in beſtändiger Trauer und Sehnſucht nach ihm verfließen müßte; das kann ich nicht beſchreiben. Ich kann nur ſagen, daß ich Gott heiß gebeten habe und ihm heiß gedankt für ſeine an uns erwieſene Gnade. Nach ſolchen Tagen athmet man, wie nach einem ſchweren Wetter, wieder friſch geſtärkt und muthig auf und iſt auch bereit, anderes Unglück, das einem doch nicht ſo nah an das eigne Daſein greift, muthig zu tragen." — Was er hier ſagt wird theilweiſe in der Vorrede zu einem neuen damals der Vollendung entgegenſchreitenden Theile der Grammatik wiederholt, der Wilhelm zugeeignet iſt. Er ſpricht darin aus wie er alle ſeine Bücher eigentlich nur für ihn geſchrieben zu haben glaube, da kein Anderer ſie ſo rein aufnehme. Die Zueignungen ihrer Bücher enthalten für beide eine Geſchichte ihrer Verbindungen: faſt kein Einziger von den Freunden iſt übergangen worden.

Ihr Leben bis zu der Epoche wo ſie von Caſſel nach Göttingen zogen, haben beide in den für Juſti verfaßten Biographien erzählt. Was ich hier zu geben verſuche, iſt nur ein Ueberblick ihrer letzten Jahre, als Uebergang zu Jacobs Rede über das Alter, deſſen Lob er gewiß nicht ſo ſchön geſchrieben haben würde, wären es nicht die eignen Erfahrungen geweſen, die er ausſprach.

Jacob nannte die in Caſſel verlebten erſten Jahre die glücklichſten ſeines Lebens. Die in Göttingen gebotene Stellung war in jeder Beziehung eine ehrenvolle Genugthuung für das was

ihnen ein längeres Bleiben in der Heimat unmöglich gemacht hatte; vermiſſen dagegen mußten ſie die freie Arbeitszeit, die ihnen dort in reicherem Maße zu Statten kam. Gegen drei Arbeitsſtunden auf der Caſſeler Bibliothek, von denen die meiſten obendrein ihnen ſelbſt gehörten, trat in Göttingen das Doppelte ein. Es wurde ihnen ſchwer, ſich einzugewöhnen, die Briefe an Lachmann ſprechen dies oft aus, und ſo kam es daß, nachdem ſie von Göttingen fortgetrieben an die alte Stätte zurückgekehrt waren, das völlig ungeſtörte, ganz den Arbeiten gewidmete Leben, bei all dem Traurigen wodurch es herbeigeführt war und das es mit ſich brachte, im Grunde wohlthat. Was am ſchmerzlichſten dabei hervortrat, war, daß ſie von nun an bei ihren alten Caſſeler Freunden zwiſchen denen, die auf ihre Seite traten, und den andern, die ſich offen oder verſteckt von ihnen loslöſten, eine Scheidung eintreten laſſen mußten. Manche verloren ſie in dieſer Zeit, andere dagegen traten friſch ein, und es datiren von da an die Verhältniſſe, an denen zumeiſt bis in die letzten Tage feſtgehalten ward; die enge Verbindung mit Dahlmann und Gervinus, obgleich längſt beſtehend, nahm jetzt erſt die Form an, die von da an unverbrüchlich beſtehen blieb. Aus dieſer Zeit, ſchon nachdem der erſte Eindruck überwunden war und die Brüder, die nicht gleichzeitig Göttingen verließen, ſich wieder vereinigt und feſt eingerichtet hatten, laſſe ich Theile eines Briefes an Lachmann eintreten.

Caſſel, 12. Mai 1840.

Die Sonne, die ſeit drei Wochen unabläſſig geleuchtet und den ſchönſten Frühling, deſſen mir in meinem Leben gedenkt, hervorgebracht hatte, iſt ſeit geſtern wieder hinter den Wolken und alſobald kehrt die Kühle ſchon zurück. Doch Ihr Brief thut mir wie Sonnenwärme, und ich bin froh daß Sie uns noch gut ſind, in meinem Herzen iſt die alte Liebe und Freundſchaft. Es hatten mich zwar ein paar Dinge geſchmerzt oder verdroſſen, aber es

waren keine Hauptſachen; am weheſten that mir ein manchmal aufſteigendes Gefühl, als wollten Sie ſich mehr und mehr von uns zurückziehen und nähmen nicht den vorigen Antheil an unſern Begebniſſen und Arbeiten. Es iſt ja natürlich, daß wir jetzt verletzlicher ſind und von zarterer Haut. Wären Sie vorigen Herbſt länger verweilt und allein gekommen, ohne einen Reiſegefährten, ſo hätte ſich vermuthlich ſchon damals alles aufgeklärt. Ueber unſre Sache habe ich Ihnen wahrlich nie etwas vorzuwerfen gehabt, Ihre Urtheile waren allzeit offen ehrlich heraus und enthielten ſo viel Einſtimmiges in dem, was mir dabei weſentlich erſcheint, daß mir daran genügt; daß Sie alles auf einmal gutheißen könnten, war weder nöthig noch zu erwarten. Aber Zurückhaltung und neben gewiß herzlich gemeinter Theilnahme, Ablehnung jedes eigentlichen Urtheils, wie ich ſie von — erfahren, verletzte mich; er äußerte ſich immer nicht anders, als gingen ihm zur Einſicht in die Begebenheit die nöthigen Data ab, während doch über dieſe Begebenheit vor aller Welt ſo zureichende, zweifelloſe Data liegen, daß ich nicht begreife wie Jemand ſeinen Ausſpruch über ſie verhängen und bergen will, und noch irgend eine andere hiſtoriſche Wahrheit beurtheilen mag. Unſern Schritt habe ich noch keinen Augenblick bereut und wenn ich an Göttingen denke, preiſe ich Gott, daß er mich von da, wo es jetzt unausſtehlich iſt, weggebracht hat. Ich beſtehe noch immer gut die Probe, wenn ich mich frage, was wohl ein Grieche oder Römer in unſerer Lage gethan haben würde oder nicht? Die Handlung iſt mir zur Zeit des Ereigniſſes viel unbedeutender vorgekommen, aber natürlich und recht, ich glaube auch, daß den Menſchen und ganzen Völkern nichts anders frommt, als gerecht und tapfer zu ſein; das iſt das Fundament der wahren Politik. Ob eine Frucht oder welche Frucht daraus hervorkommen ſoll, das liegt in Gottes lenkender Hand, es giebt auch Bäume die nach Kräften aufwachſen ohne alle Frucht, und nur in dem Laub grünen und ſchatten. Dem Gedanken kann ich aber auch nicht wehren, und er macht mich deſto demüthiger,

daß wir vielleicht einen Funken hergegeben haben, ohne den ſich ein Feuer des Widerſtandes nicht angefacht hatte, das für unſer ganzes Vaterland ein Segen wird. Denn die Zukunft unſers Volkes beruht auf einem Gemeingefühl unſrer Ehre und Freiheit. —

— Der Welt bin ich nicht feind und hänge heiß an allem Vaterländiſchen. Doch ich fühle nach der Göttinger Periode wieder in die hieſige Caſſeler Zurückgezogenheit verſetzt, eigentlich mich behaglicher, und hätten wir Proteſtanten die Sitte des klöſterlichen Lebens ohne andern Mönchsdienſt, ſo brächte ich darin gern vor dem Andrang der Leute meine übrigen Tage, die ſich leicht umſpannen laſſen, geborgen zu. Es iſt ſo meine Natur, daß ich aus Umgang und Lehre immer weniger gelernt habe als durch mich ſelbſt. Den Geſellſchaften abgeneigter hat mich auch das gemacht, daß faſt alle Geſpräche auf unſre öffentliche Angelegenheiten mit unendlichen Wiederholungen führen, was mir faſt das Peinlichſte an der Sache iſt. Wie taugte ich nun gar in das Geräuſch von Berlin? — — Ich vermöchte dort weder für mich noch für andere etwas auszurichten, das nicht an jedem andern Ort erfreulicher vor ſich ginge. Der Himmel helfe und verleihe, daß Preußen einmal das übrige Deutſchland belebe und anfeuere, nicht hemme.

Kurze Zeit nachdem dieſe Zeilen geſchrieben worden waren, erfolgte die Berufung nach Berlin und ward angenommen.

Unter Jacobs Papieren fand ich das an Savigny gerichtete Schreiben, in welchem die ablehnende Antwort auf den im Jahre 16 nach Bonn erfolgten Ruf begründet wird. Freilich war ihr Gehalt in Caſſel ein ſehr geringer und wenig Ausſicht daß er ſich je über das Mittelmäßige erheben werde, „allein", ſo ſchreibt er, „ich geſtehe daß mich dieſer ganze Punkt wenig beſtimmen könnte, an Geld iſt mir bei gern eingeſchränkten Bedürfniſſen eigentlich wenig gelegen und ich ſehe voraus und vertraue daß ich doch mein Lebelang ehrlich ausreichen werde." Sie würden auch 1840 nicht nach Berlin gegangen ſein, hätten ihnen ihre Verhältniſſe irgend

die Wahl gelaſſen. Wilhelm war 1809 dort geweſen zum Beſuch bei Achim von Arnim; die Stadt hatte ihm ſo ſehr mißfallen, daß, als nicht lange nachher Savigny von Landshut dorthin berufen wurde und hinging, er dieſen wahrhaft bedauerte. Seitdem war vieles dort anders geworden, immer aber erweckte die Verwirrung der fernabliegenden großen Stadt Scheu und Beſorgniß, man werde dort fremd bleiben, Jena oder Leipzig, am liebſten Marburg hätten viel näher gelegen: ſie wären gern in Heſſen geblieben, in dem Lande das vielleicht am reinſten in Deutſchland von ſeinen Bewohnern geliebt wird. Dennoch, unbeſchadet dieſer Anhänglichkeit die niemals ſich minderte, nachdem einmal Berlin gewählt und betreten worden war, iſt jene frühere böſe Meinung ins Gegentheil umgeſchlagen, denn es gewährte Stille, Behaglichkeit und Hülfsmittel in höherem Grade noch als das Caſſel der erſten Zeiten. Beide Brüder waren ſehr gern in Berlin, mein Vater beſonders ſetzte oft Fremden gegenüber die Vorzüge des Berliner Lebens ins hellſte Licht. Unabhängig, Herren ihrer ganzen Zeit, ohne jede geſellſchaftliche Verpflichtung lebten ſie ſich völlig ein, und da im Vergleich zu den früheren Jahren die Geſundheit beider im Ganzen ſich gebeſſert hatte, blieb wenig zu wünſchen übrig.

Ueber zwanzig Jahre dauerte ihre Thätigkeit in Berlin. Reiſen nahmen nur geringe Zeit fort, längere Unterbrechungen waren für Jacob eine Reiſe nach Italien und der Aufenthalt in Frankfurt als er 1848 ins Parlament gewählt worden war. In der Univerſität hielten ſie nur einige Jahre hindurch Vorleſungen, bei den Sitzungen der Akademie der Wiſſenſchaften aber fehlten ſie äußerſt ſelten. Jacob las dort oft und hatte Freude daran, die gedruckten Abhandlungen zu verſchenken. Es war ſeine Abſicht, ſie geſammelt herauszugeben, er ſchob es aber immer hinaus weil er ſie vorher umarbeiten wollte. Dazu kam es niemals. Seine Werke ſtanden alle dicht um ihn herum, ſo daß er ſie bequem von ſeinem Sitze ergreifen konnte. Das für ihn, wie

für Wilhelm, mit breitem Rande gedruckte Exemplar des Wörterbuches lag in einzelnen Bogen zu einem dicken Stoße aufgeschichtet neben seinem Schreibtische, und die Ränder sind auf vielen Seiten schwarz von nachträglichen Einzeichnungen, ebenso die der Grammatik. Nach Wilhelms Tode nahm Jacob dessen Handexemplare in seine Nähe. Alle diese Bücher, Gegenstände der Ehrfurcht für uns seit langen Jahren, stehen nun verwaist da und es erwartet sie ein ungewisses Schicksal. Denn wem wird all diese Mühe einmal zu Gute kommen? Es fand sich unter Jacobs Papieren eine in früheren Jahren aufgesetzte Bestimmung, daß nach seinem Tode seine Excerpte verbrannt werden sollten. Allerdings sind diese meistentheils derart daß sie keiner nach ihm würde brauchen können. Seine Bücher, meint er, könnten wohl noch einmal benutzt werden.

Seine Bücher liebte er, das Wort ist nicht zu stark, mit Zärtlichkeit. Die gemeinschaftliche Bibliothek stand unter seiner besondern Obhut. Er ließ die Werke nach eigner Angabe verschiedenartig einbinden und konnte es bis zu einem gewissen Luxus darin treiben. Die gute oder bessere Meinung, die er von dem Werthe eines Buches hegte, deutete er durch mehr oder weniger kostbaren Einband an. Bei kleineren Gelegenheitsschriften ließ er das zu überreichende Exemplar gern in dunkelrothen Sammt binden. Der nach dem Tode meines Vaters gedruckte Freidank erhielt den theuersten Einband, der herzustellen war. Es hat etwas Natürliches, daß er, der so lange Jahre Bibliothekar gewesen war, nun seine Bibliothek als eine Art Persönlichkeit betrachtete. Mit Wohlgefallen ging er oft die aufgestellten Reihen entlang, nahm auch wohl diesen oder jenen Band heraus, besah ihn, schlug ihn auf und stellte ihn wieder an seinen Ort. Es machte ihm Freude, aufzuspringen und das Buch selbst zu geben wenn man es bei ihm suchte und nicht gleich finden konnte. Nach meines Vaters Tode, als er dessen Stube mit zur Bibliothek einrichtete, ordnete er die Bücher nach einem neuen Plan und besorgte die

Umstellung ganz allein. Er konnte im Dunkeln jedes Buch ergreifen ohne Irrthum. Er verlieh nicht gern weil er in die Bücher zu schreiben und Zettel hineinzulegen pflegte. Viele tragen auf dem letzten leeren Blatt ein doppelt angelegtes Inhaltsverzeichniß, eins von Jacobs, eins von Wilhelms Hand. Ich finde, daß er in einem Briefe an Lachmann einmal scherzweise von der spätern Auction der Bibliothek redet, wie die Leute da sich wundern würden, so kostbare Bücher wie die große prächtige Ausgabe der Nibelungen bei ihnen zu finden; er hat auch mir einmal davon geredet, wie nach seinem und meines Vaters Tode die Bücher zerstreut werden würden und so der Plan, nach dem sie sie gesammelt, Niemanden als ihnen bewußt gewesen wäre, allein wenn ihm bei solchen Gelegenheiten widersprochen ward ließ er das gelten. Mehrfach haben meine Geschwister und ich ihm versichert, es würden die Bücher nicht auseinandergerissen und versteigert werden, und noch in den letzten Stunden, als seine Augen zeigten daß er verstand was man sagte, und als wir uns bemühten auszusprechen was ihn erfreuen und beruhigen könnte, wurde ihm die Versicherung gegeben, daß die Bibliothek in würdiger Weise erhalten bleiben würde. Vielleicht daß sie auf einer Universität ihren Platz findet, wo sie Nutzen bringt und an ihre Urheber fördernd erinnert.

Bei meinem Vater hätte die Sorge näher gelegen, hohe Jahre möchten ihn an seiner Frische und Arbeitskraft einbüßen lassen. Er hatte der Zeit nicht so gut widerstanden. Während er früher die Abende gern in Gesellschaft verbrachte, mußte darin ein allmäliger Rückgang eintreten. Zuerst wurde das Ausgehn Abends aufgegeben, in der Folge die sehr rege Geselligkeit im eigenen Hause beschränkt. Es war keine Entbehrung, aber eine Aenderung. Bei Jacob war das nicht der Fall, von Jugend auf mehr zurückgezogen durfte er sich gleicher bleiben in seinen Gewohnheiten. Er arbeitete den ganzen Tag über, ließ sich aber nicht ungern unterbrechen. Besuche nahm er stets an. Die poli-

tiſchen Dinge verfolgte er mit Aufmerkſamkeit. Wenn die Zeitung kam, legte er oft ſogleich die Feder nieder und las ſie genau durch. Seine Stimmung war eine gleichmäßig heitere. Man konnte ihm leicht eine Freude machen. Beide Brüder liebten Blumen am Fenſter zu haben und pflegten ſie mit Sorgfalt. Mein Vater liebte die Primeln beſonders, die ihre Blätter in ſymmetriſcher Zierlichkeit entfalten und ununterbrochen blühn, Jacob hatte eine Vorliebe für Goldlack und Heliotrop. Auch auf dem Arbeitstiſch, der überdies mit allerlei Andenken, beſonders Steinen beſetzt war, hatte er gern ein paar Blumen in einem Glaſe ſtehn. Dieſe Kleinigkeiten, obgleich ſie zuletzt viel Raum einnahmen, ließen ſie beide gern vermehren und wußten das neu Hinzukommende immer noch unterzubringen. Jacob hatte in den letzten Jahren großes Vergnügen an kleinen photographiſchen Portraits. Es kam bald eine ziemliche Anzahl davon zuſammen und wir verſäumten keine Gelegenheit, ſie zu vermehren. Was irgend Neues bei ihm einlief, brachte er gern herüber und zeigte es, ſelbſt Bücher in Sprachen die uns unbekannt waren, aus denen er zuweilen vorlas und ſeinen Spaß daran hatte, daß kein Menſch die Dinge verſtand. Er las gern vor, nicht lange Sachen ihrer Schönheit wegen, ſondern allerlei Ueberraſchendes was Niemand erwartete. Er ſprach fließend franzöſiſch, und als die japaneſiſchen Geſandten bei ihrer Anweſenheit ihm einen Beſuch machten, redete er ſie holländiſch an. Am ſchönſten und ergreifendſten klangen ſeine Worte wenn er an Geburtstagen im eignen Hauſe oder bei Freunden oder bei ähnlichen Gelegenheiten einen Toaſt ausbrachte, immer kam etwas Unerwartetes, Freude und oft Rührung Erregendes zum Vorſchein, das den Accent reiner Herzlichkeit trug.

Mein Vater bedurfte der Ruhe zu ſeinen Arbeiten, eine Unterbrechung ſtörte ihn, alles hatte bei ihm ſeine Zeit, wie er auch nicht gern plötzliche Entſchlüſſe faßte. Jacob, der wenn er eine Reiſe vor hatte oft erſt den Tag vorher darauf kam, der alle ſeine Bücher gleich ſo niederſchrieb wie ſie gedruckt wurden

ohne Concept und Umänderungen, war meistentheils sofort bereit sich unterbrechen zu lassen. Zwischen der Arbeit über irgend etwas rasch Auskunft zu geben, eine Neuigkeit zu hören, oder von Fremden sich über deren Arbeiten erzählen zu lassen und dann gleich tief in die Dinge einzugehen, war ihm eine angenehme Auffrischung. In der letzten Zeit genügten diese zufälligen Störungen nicht. Meine Mutter und Schwester lockten ihn planmäßig von Zeit zu Zeit von seinem Schreibtische fort, denn er würde, hätte man ihn gewähren lassen, den ganzen Tag durchgeschrieben haben, und wenn es manchmal dennoch geschah daß er zuviel that, so zeigten sich denn doch die Gebrechen des Alters. Vielleicht daß er noch einige Jahre länger erhalten geblieben wäre wenn er weniger gearbeitet hätte.

In der letzten Zeit waren seine Nächte nicht mehr so gut als früher. Er erwachte und konnte den Schlaf nicht wiederfinden. „Wie schön sind die langen Sommertage, worauf sich Vögel und Menschen freuen! Sie gemahnen an die Jugendzeit in der die Stunden Licht einsaugen und langsam verfließen; was davon noch übrig war, wird vom Dunkel des Winters und des Alters schnell geschluckt. Nun bin ich bald 78, und wenn ich schlaflos im Bette liege und wache, tröstet mich die liebe Helle und flößt mir Gedanken ein und Erinnerungen. 3. Juni 1862. Jacob Grimm." Diese Worte fanden sich auf einen kleinen Zettel geschrieben in seiner Brieftasche. Er hatte die Neigung, zu den Sternen zu sehn, von Jugend auf. In einem Briefe an Lachmann aus den ersten zwanziger Jahren klagt er, daß ihm bei einem Umzug durch die veränderte Lage seines Zimmers nun der Blick auf das herrliche Siebengestirn genommen sei. In seinem Alter wenn er nicht schlafen konnte, stand er zuweilen auch auf und trat ans Fenster, um den Himmel zu betrachten.

Es schien als werde er noch manches Jahr so fortleben. Als im Frühling 1863 sein Bruder Ludwig Grimm, Maler und

Profeſſor an der Akademie zu Caſſel ſtarb, ſagte er, „nun bin ich nur noch ganz allein da", ohne den Gedanken aber, als müſſe die Reihe ſo bald auch an ihn kommen. Er hatte, da er noch für die Umarbeitung der Abhandlung über das Alter ſammelte, Flourens' Buch sur la longévité zum Geſchenk erhalten, in welchem bewieſen wird, daß das gewöhnliche Alter des Menſchen hundert Jahre zu betragen habe. Er erklärte darauf ſcherzend, daß ſeine Abſicht ſei, ſelbſt ſo alt zu werden. Daß er ſich zuweilen ein wenig niederlegte, oder vor ſeinem Tiſche ſitzend mit verſchränkten Armen den Kopf überſinken ließ, auf kurze Zeit nur, war mehr ein Zeichen natürlichen Ruhebedürfniſſes als abnehmender Kraft, denn wenn es ihm darauf ankam, arbeitete er ohne Unterbrechung. Er ahnte nicht, daß er ſo plötzlich für immer unterbrochen werden ſollte. Er hatte viel vor. Er wollte am Wörterbuche fortſchreiben, zu den Märchen ſollte eine Einleitung kommen, der folgende Band Weisthümer gedruckt und mit einer weitausgreifenden Einleitung verſehen werden. Ein Buch über Deutſche Sitten und Gebräuche hatte er vor. Ein Buch über Oſſian lag in der Zukunft, dazu gewiß noch Vieles wovon Niemand außer ihm wußte. Das Letzte, was er drucken ließ, war eine Recenſion der Arbeit von Jonckbloet über Reinhard in den Göttinger Anzeigen; was er zunächſt geſchrieben hätte vielleicht eine Recenſion ebendahin über Goethes Briefwechſel mit Carl Auguſt: ich fand in ſeinem Tiſche einen friſchgefalteten Bogen mit der Ueberſchrift des Buches als erſten Anfang. Er wollte dafür den Briefwechſel Goethe's mit Frau von Stein durchleſen und bat mich, wenn ich das Buch, wie meine Abſicht war, doch kaufen wollte, es gleich zu kaufen. Das Letzte was er geleſen hat, waren die eingeſandten Bogen einer Sammlung griechiſcher Märchen, die er mit großem Intereſſe durchſah und Einiges daraus mit Bleiſtift bemerkte. Er las neuzugeſchickte Bücher meiſtens ſogleich und ſtets mit der Feder oder dem Bleiſtift in der Hand. Er hat unzählige kleine Zettel mit Citaten hinterlaſſen, die ſo entſtanden ſind.

Wie meinem Vater hatte auch ihm vor seiner letzten Krankheit eine kleine Herbstreise besonders wohlgethan. Bald nach der Rückkehr befiel ihn in Folge von Erkältung eine Leberentzündung. Diese schien gehoben, auch waren die Tage gut, aber die Nächte unruhig. Tags las er oft stundenlang im Bette, Nachts trat jedoch Fieber ein. Er sollte aufstehen um Schlaf zu gewinnen, Sonnabend Nachmittag, als er zum zweitenmal den Versuch machte, und neben meiner Schwester am Fenster saß, fühlte diese ihn zu ihr umsinken. Es war ein Schlagfluß, der die rechte Seite betroffen hatte. Er verfiel in einen Zustand von Schlaftrunkenheit, das Bein konnte er bewegen in den Momenten wo er erwachte, den Arm weniger, die Zunge war gelähmt. Er tastete oft mit der linken Hand an dem rechten Arme herum als wolle er fühlen wie es mit ihm stände. Das dauerte die Nacht hindurch. Sontag gegen Morgen kam er augenscheinlich mehr zur Besinnung, wandte die Augen nach uns Allen und nach Freunden, die mit uns um ihn waren, schien zu verstehen was wir ihm sagten und bewegte sich viel. Einmal glaubten wir ihn schon verloren, als er eine Photographie Wilhelms die dalag, plötzlich ergriff, mit der gesunden Hand rasch und wie er zu thun pflegte dicht vor seine Augen führte, einige Momente betrachtete und dann auf die Decke legte. Sontag den 20. September zehn Uhr zwanzig Minuten Abends that er den letzten Athemzug. Sein letztes Bette ist ihm, wie er vorausgesagt, neben dem seines Bruders bereitet worden. —

3.

Ludwig Emil Grimm.

(Aus der Allgemeinen Encyklopädie der Wiſſenſchaften und Künſte, XCI, 308.)

Der Maler und Kupferſtecher Ludwig Emil Grimm wurde zu Hanau den 14. März 1790 geboren und ſtarb zu Caſſel den 4. April 1863, als Profeſſor an der dortigen Akademie der Künſte.

Ludwig Grimm war einer von den jüngeren Brüdern Jacob und Wilhelm Grimms. Der Vater, Amtmann in Steinau, war früh geſtorben, die Mutter zog nach Caſſel, wo, nachdem auch ſie geſtorben, die lebenden ſechs Geſchwiſter, dem Ausdrucke Jacobs zufolge, „wie eine kleine Republik" zuſammen gemeinſamen Haushalt weiter führten, als deſſen Theile auch die abweſenden ſich zu betrachten fortfuhren. Die einzige Schweſter Lotte ſtand der Wirthſchaft vor, Jacob und Wilhelm dagegen lag es ob, den größten Theil der erwachſenden Koſten aufzubringen. Sie waren es, die mit faſt väterlichem Anſehen über den andern Geſchwiſtern ſtanden, während dieſe ſich ihrer gereifteren Meinung fügten. Für Ludwig iſt das Verhältniß von beſtimmendem Einfluß geweſen. Seine künſtleriſche Thätigkeit wurzelte von Anfang an in der eignen Familie und iſt in gewiſſem Sinne nie darüber hinausgegangen. Wie ſeine erſten Verſuche, nach der Natur zu zeichnen, Porträts der Mutter, Schweſter, Brüder und anderer Verwandten geweſen ſind, ſo hat er ſein Leben lang die Seinigen zu porträtiren fortgefahren, und nicht nur durch dieſe, als radirte Blätter, Zeichnungen und Oelgemälde ausgeführten Bildniſſe, ſondern auch durch Darſtellungen von Familienſcenen, die in großer Anzahl noch vorhanden ſind, einen fortlaufenden Commentar des intimen Lebens der Seinigen geliefert. Es iſt auch das äſthetiſche Urtheil der älteren Brüder ſtets für ihn von ent-

ſcheidendem Gewichte geweſen. Und endlich, faſt alle perſönlichen Verhältniſſe, in welche Ludwig Grimm nach außen hin eintrat, in ſofern ſie auf ſeine künſtleriſche Entwickelung von Einfluß waren, ſind auf die perſönlichen Verbindungen der älteren Brüder zurückzuführen.

Im Jahre 1808 ging er nach München, um dort unter dem mit der Düſſeldorfer Galerie dahin übergeſiedelten Heß ſich zum Kupferſtecher auszubilden. Kleine Porträts in Profil aus dem Anfange dieſes Jahres, noch in Caſſel entſtanden, verrathen die peinliche Sorgfalt einer ungeſchulten Hand, während ſpätere Blätter aus demſelben Jahre ſofort den bedeutenden Einfluß Münchens erkennen laſſen. Glücklich traf es ſich, daß Savigny, mit dem Jacob 1805 in Paris gearbeitet hatte, von Marburg nach Landshut übergegangen war, das ſich von München aus leicht erreichen ließ. Im Jahre 1808 hat Ludwig Grimm Savigny, deſſen Frau und deren Schweſter Bettina Brentano, welche damals mit ihnen war, dort gezeichnet und radirt. Die erſtern beiden ſind ſehr ſorgfältig durchgeführt, die letztere, wie Bettina Goethe ſchreibt, dem ſie das Blatt ſandte, nach der Natur gleich auf die Platte gearbeitet. Sie hat Arnim's Wintergarten im Arme; der Kopf allein iſt in viel ſpäteren Jahren von Grimm noch einmal radirt worden. Im Jahre 1809 entſtand das Porträt der Frau von Savigny in pelzverbrämter, weiter Sammetcapuze. Bei den Blättern, welche das Datum 1809 führen, iſt jedoch wohl zu unterſcheiden, ob ſie gleich damals, oder viel ſpäter erſt, in ſeinem Alter, nach 1809 gemachten Zeichnungen von Grimm ausgeführt worden ſind.

„Ihr Bruder", ſchreibt Savigny in einem (ungedruckten) Briefe vom 28. Februar 1809 an Jacob, „iſt bei Heß vortrefflich beſorgt. Heß iſt einer der liebenswürdigſten, ſinnigſten Menſchen, jedes Talent und jede Eigenthümlichkeit ehrend und von ſehr unbefangenem Urtheil. Er ſcheint ihren Bruder gar lieb zu haben, bezeigt ihm viel Vertrauen und behandelt ihn faſt

wie ſein Kind.“ Und weiter am 26. December 1809: „Ihr Bruder iſt auf das Feſt zu uns auf Beſuch. Wir haben ihn ſehr lieb, wie alle Menſchen die ihn kennen. Er iſt treu, fleißig und kommt gewiß ſehr weit. Die Bettine hat er recht brav geſtochen, worüber Goethe gar ſchön und theilnehmend geſchrieben, was die Bettine Wilhelm in Abſchrift geſchickt hat.“

Goethe's Brief finden wir in Goethe's Briefwechſel mit einem Kinde (dritte Auflage, Seite 288), er iſt vom 3. November und lautet nach einer mit der Originalhandſchrift vorgenommenen Vergleichung: „Dein hinzugefügtes Bild ward gleich von jedermann erkannt und gebührend begrüßt. Es iſt ſehr natürlich und kunſtreich, dabei ernſt und lieblich. Sage dem Künſtler etwas freundliches darüber und zugleich: er möge ja fortfahren ſich im Radiren nach der Natur zu üben, das Unmittelbare fühlt ſich gleich. Daß er ſeine Kunſtmaximen immer im Auge habe, verſteht ſich von ſelbſt. Ein ſolches Talent müßte ſogar lucrativ werden, es ſei nun daß der Künſtler in einer großen Stadt wohnte oder darauf reiſte. In Paris hatte man ſchon etwas ähnliches. Veranlaſſe ihn doch noch jemand vorzunehmen den ich kenne, und ſchreibe ſeinen Namen, vielleicht gelingt ihm nicht alles wie das intereſſante Bettinchen, fürwahr ſie ſitzt ſo treulich und herzlich da, daß man dem corpulenten Wintergarten, der übrigens im Bilde recht gut componirt, ſeine Stelle beneiden muß. Das zerknillte Blättchen habe ich ſogleich aufgezogen, mit einem braunen Rahmen umſtrichen und ſo ſteht es vor mir indem ich dies ſchreibe. Sende ja bald beſſere Abdrücke.“

Goethe's ſicherer Blick hatte ſofort Ludwig Grimms Begabung und was ihm eine eigenthümliche Stellung anwies erkannt. Er drängte auf Weiterarbeit in dieſer Richtung und ſprach zugleich aus, daß es eines großen Publicums bedürfe, um die rechte Lebensluſt für das Talent zu gewinnen. Grimms Arbeiten aus dieſen erſten Zeiten theilen ſich in ſolche, welche er nach Art der ebengenannten friſchweg von der Natur auf die Platte brachte,

und in mühsamere, sorgfältig durchgeführte Platten, welche unter Heß' Aufsicht entstanden sind. Er betrachtet die Natur mit Schärfe und weiß sich der Mittel seiner Kunst auf das Unbefangenste zu bedienen. Am glücklichsten ist er bei Köpfen aus dem niedern Volke. Das eigenthümlich Scheue oder Gedrückte im Blick, das Kindern und ungebildeten Leuten oft eigen ist, das Stillsitzensollen, um sich porträtiren zu lassen, giebt er mit der größten Treue wieder. Die meisten dieser Blätter, und zwar seine geschätztesten, betrachtete er damals offenbar nur als Studien. Um diese Zeit wohl zeichnete er das unter dem Namen Bindo Altoviti gehende Porträt Raphaels der Münchener Galerie, das er jedoch nicht ausgeführt hat, so wenig als anderes, was er zu gleichem Zwecke in der Galerie gezeichnet hat.

Im Januar 1814 verließ Ludwig Grimm München, um bei der allgemeinen Volkserhebung in Cassel als Offizier einzutreten. Eine Zeichnung vom 31. Januar dieses Jahres stellt seinen Bruder Wilhelm en face dar. „Ich habe den Lui", schreibt dieser damals an den jüngsten Bruder Ferdinand, „mitten im Glied begleitet, bei der Pappelallee haben wir uns geküßt und Abschied genommen; vom Carl (dem andern Bruder, welcher als freiwilliger Jäger mitging) auf dem Friedrichsplatz, er mußte vor dem Prinzen voranreiten. Es waren alle Glocken geläutet, vor dem Philippsthorer Haus, wo die Kurfürstin logirt, stand unten der Kurfürst, da hat ihn der Lui auch recht schön salutirt. Gott erhalte sie, er weiß wie es mir Angst und Freude macht, daß sie mit sind."

Der Feldzug dauerte nicht lange. In den kurzen Notizen, welche Ludwig Grimm über seine Arbeiten aufgezeichnet hat, finden wir, „bei Metz und in der Umgegend in Standquartieren, nach der Natur gezeichnet. Verschiedenes in den Garnisonen Wolfhagen und Carlshafen. Offizier- und andere Bildnisse gezeichnet." Als er zurückkam, blieb er zuerst in Cassel. Jacob (der als Legationssecretär ebenfalls in Frankreich gewesen war) und Wilhelm

arbeiteten damals am zweiten Theile der Märchen, und Ludwig radirte (30. Auguſt 1814) die alte Bauersfrau aus Zwehren, welche für die Märchen eine ſo vorzügliche Quelle war. Das Porträt iſt ſpäter (1819) verkleinert dem zweiten Theile der neuen Auflage beigegeben worden. Vom 16. October des Jahres iſt eine ſchöne Zeichnung datirt, den Bruder Carl als freiwilligen Jäger darſtellend, mit dem Säbel zwiſchen den Knien, auf deſſen Griff die Hände gelegt ſind. Der Kopf allein iſt ſpäter radirt worden. Von 1814 iſt auch ein Baſchkirenkopf, das Original gehörte offenbar der ruſſiſchen Armee an. Von 1815 ſind ſpielende Kinder in Kurheſſen, Negergeſichter, und eine Reihe verſchiedenartiger Porträts, darunter in Bleiſtift das Ludwig Haſſenpflugs, welcher in der Folge Lotte Grimm heirathete und den er ſpäter lebensgroß in Oel malte. Aus dem Juli 1815 iſt auch die Zeichnung des 1817 radirten Porträts von Jacob. Jacob ſitzt da in einen Mantel gehüllt, der Kopf iſt beinahe im Profil gehalten, während die Augen ſich dem Betrachtenden zuwenden. Im ſelben Monat machte er ſich wieder nach München auf. In Steinau, unterwegs, zeichnete er eines ſeiner beſten Blätter: „das Preusje", einen Steinauer Handelsjuden; im September porträtirt er Görres in Coblenz, im October Scharff, Stein und Thomas in Frankfurt auf ein Blatt, auch Savigny dort wiederum. In Frankfurt durfte er Goethe ſeine Zeichnungen vorlegen, über deſſen Urtheil diesmal jedoch nichts Näheres bekannt iſt; auch hat die Begegnung keine weiteren Folgen gehabt.

In München blieb Ludwig Grimm nicht lange. Im Februar 1816 arbeitet er wieder in Caſſel, im Juli ging er mit Georg Brentano, dem jüngſten Bruder Bettinens, nach Italien. Die Reiſe dauerte nur zwei Monate, ward aber ſehr arbeitſam ausgenutzt. Da haben wir das feine radirte Köpfchen „Annunciata", datirt „Cammuzzi, 17. Mai". In Bologna zeichnet er das Porträt F. Francia's nach dem Original der Galerie Ercolani. Aus Rom liegen eine ganze Reihe Köpfe und Anſichten vor. Dort

(28. Mai) entstand dort das Porträt des Malers Müller, der als Schriftsteller so bedeutend dasteht. Eine Ansicht von Raphaels jetzt zerstörter Villa im Garten Borgheſe hat mehr hiſtoriſchen Werth. Ansichten des Meeres bei Terracina folgen, dann, ſehr geſchmackvoll radirt, Poſilippo. Carluccio (Neapel), Roeſel der Landſchaftsmaler (Salerno), Nicoletti (Päſtum, 18. Juli), lauter charakteriſtiſche, nach Natur ſchmeckende Blätter, beſonders das letztere ein Meiſterſtück. Dahin gehören, um fernere Stationen zu bezeichnen, die Bäckerin von Gaeta (20. Juli) und drei Köpfe von Negern und Griechen (Hafen von Livorno, 2. Auguſt). Im September arbeitet Grimm ſchon wieder in München. Damals entſtand das anmuthige kleine Blatt: ein Mädchen, die Arme vor ſich auf den Tiſch gelegt.

Im October 1817 in Caſſel eingetroffen, radirt er eine Reihe von Platten als Ausbeute der Reiſe, die er mit dem die Dedication tragenden Titelkupfer (antikes Ornament im Basrelief) George Brentano zueignete. Die Blätter ſind nicht alle mit der gleichen Sorgfalt ausgeführt. Dann ſollten die Märchen illuſtrirt werden, doch kam es nur zu dem einen Blatte: „Brüderchen und Schweſterchen". Erſt ſpäter entſtand die Reihe anmuthiger Illuſtrationen zur kleinen Ausgabe der Märchen, die von Loebel in Göttingen in Kupfer geſtochen worden ſind.

Ludwig Grimm mußte ſich jetzt als längſt ausgelernt betrachten und eine dauernden Unterhalt gewährende Stellung zu gewinnen trachten. Um als Kupferſtecher unabhängig zu arbeiten, hätte es einer großen Stadt bedurft. Auf gut Glück ſich dieſe Exiſtenz nun aber in der Fremde, d. h. außerhalb Heſſens, zu ſuchen, lag weder in ſeiner Natur, noch entſprach es Jacobs und Wilhelms Anſchauungen. Dieſen erſchien Leben und Arbeiten in Heſſen als das Natürlichſte, ja als eine Pflicht, auf deren Erfüllung allein der rechte Segen ruhen werde. Dazu kam, daß Grimms Natur dazu neigte, zurückgezogen und auf die Seinigen beſchränkt, mehr abſeits vom großen Wege ein beſchauliches Leben

zu führen. Die Möglichkeit einer Stellung in Caſſel eröffnete ſich durch die Ausſicht auf einen Poſten als Lehrer an der Akademie. Doch bedurfte es hier eines Malers. Der Bewerber mußte ein Bild aufweiſen können, bisher war nur vom Kupferſtechen die Rede geweſen. Im Jahre 1818 kam er zum Entſchluſſe, eine Madonna zu malen, um ſich nach dieſer Richtung hin zu legitimiren.

Das beſte Stück Malerei, welches von Grimm geſchaffen worden iſt, iſt ſein eignes, in früher Zeit in München entſtandenes Porträt. Heß gehörte noch der alten Schule an: man ſieht, wie die guten Traditionen des 18. Jahrhunderts hier noch eingewirkt haben. Die Farbe iſt kräftig, das Helldunkel durchſichtig, das Ganze würde als ein vortreffliches Stück überall auffallen, ohne daß man den Meiſter weiter zu kennen brauchte. Leider jedoch blieb Grimm nicht auf dieſem Wege. Damals wurden die Gemälde der Boiſſerée'ſchen Sammlung mächtig in Deutſchland. Man ſetzte jetzt fromme, reine Farben klar aneinander, man gab den ſo koſtbaren Beſitz der alten, für dieſe Richtung allerdings unbrauchbaren Manier auf. Offenbar gewannen dieſe Anſchauungen Einfluß auf Grimm, der, für ſich allein arbeitend und ohne die Kritik eines großen Publikums als Corrigens um ſich her, nur auf ſich beſchränkt, ſicherlich den beſten Theil ſeiner maleriſchen Anlagen, ſoweit von Farbe die Rede iſt, dieſer Anſchauung zum Opfer gebracht hat. Eins der 1818 von ihm in Frankfurt gemalten Frauenporträts in Lebensgröße ſieht aus, als habe er einen jener flachen bleichen Köpfe des 16. Jahrhunderts zum Muſter genommen, welche man früher im Allgemeinen Holbein zuzuſchreiben pflegte. Porträts in Waſſerfarbe aus derſelben Zeit beſtätigen noch auffallender die neue Auffaſſung. Eine gewiſſe fromme, romantiſch-ſtille Einfalt ward für die Maler nun als Ideal aufgeſtellt, die zu der lebendigen Beweglichkeit Ludwig Grimms gar nicht paßte. In der Folge hat er ſich von dieſem Weſen wieder befreit, in mancher Hinſicht aber ſich doch niemals

ganz von ihm losmachen können. Dies ist der Grund, weshalb seine nun beginnenden Oelgemälde, was die Technik anlangt, nicht auf der Höhe stehen, welche er, wäre er unberührt geblieben vom Einflusse der romantischen Schule, hier ebenso gut zu erreichen im Stande gewesen wäre als nach andern Richtungen. Die Porträtmalerei führte ihn zwar immer wieder auf die Natur zurück, aber für den Wiedergewinn der alten Technik fehlte ihm nicht nur die Gelegenheit, sondern auch die Anregung. Denn wir brauchen uns nur umzusehen, wie in Deutschland damals überhaupt gemalt wurde, um die Oede zu verstehen, in welche ein mit malerischen Anlagen ausgerüsteter Künstler, der so gut wie allein in Cassel lebte, damals versetzt war.

Sein Hauptaugenmerk ist in dieser Zeit auf eine historische Composition gerichtet, und es sind dafür eine Reihe von Entwürfen vorhanden, von der flüchtigen Federskizze an bis zur ausgeführten Zeichnung, die dem Carton vorhergeht. Hier zeigt sich recht, wie ein Künstler befangen ist in dem, was das Schicksal ihm auferlegt. Von München her lagen ihm Madonnen und eine gewisse Art allegorischer Compositionen in der Seele, die sich sämmtlich auf Heß und dessen Schule zurückführen lassen: in dieser Manier sind eine Anzahl seiner Skizzen gehalten. Das Verhältniß zum hessischen Fürstenhause, von welchem allen Brüdern, was die *älteren* Zeiten anlangt, viel Gütiges erwiesen worden war, lenkte ihn auf die Geschichte der heiligen Elisabeth, ein Stoff, für den er stets eine besondere Vorliebe bewahrt hat. Eine große Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1821 zeigt Elisabeth, wie sie, von Engeln bedient, welche die Brode tragen, den Dürftigen ihre Wohlthaten erweist. Die Anordnung hat etwas Symmetrisches, ohne steif zu sein, Einzelnes von den Figuren ist sehr lieblich, besonders gelungen der Theil der Composition, welcher die die Brode empfangenden Armen zur Anschauung bringt. Grimms eigentliches Feld wäre historisches Genre gewesen. In dieser Richtung entstand damals, ausgehend von einer Skizze nach der Natur: die

alte Lore von Ungedanken, eine Zigeunerin die heſſiſchen Mädchen wahrſagt, das Ganze in märchenhafter Stimmung gehalten. Schließlich wurde denn doch eine Madonna zur Ausführung des geforderten Gemäldes gewählt.

Als Gegengewicht zu dieſen Arbeiten, für welche die Veranlaſſung aus den perſönlichen Verhältniſſen und nicht aus dem Verlangen des Publikums hervorging, begann Grimm um dieſe Zeit die Porträts Göttinger Profeſſoren, zu denen Jacobs enge Verbindung mit Göttingen in den Jahren bereits, als an einen Ruf für ihn und Wilhelm dahin noch nicht gedacht wurde, den Anſtoß gab. Im Jahre 1823 wurde die erſte, 1826 die zweite Serie radirt. Dieſe Köpfe ſind meiſterhaft wiedergegeben. Mit ſo feinem Blick hat Grimm das Charakteriſtiſche herausgefunden und wiederzugeben verſtanden, daß ſie als Typen ihrer Art zu betrachten ſind. In zukünftigen Zeiten, wenn von jenen blühenden Zeiten der Georgia Augusta die Rede ſein wird, wo der „Deutſche Profeſſor" in ſeinem glänzendſten Nimbus Deutſchlands öffentliches Leben faſt allein zu repräſentiren hatte, wird man dieſe Köpfe als hiſtoriſches Material betrachten. Blumenbach's Porträt, zweimal auf zwei verſchiedenen Blättern dargeſtellt, iſt die brillanteſte Leiſtung darunter. Goethe beſpricht die Publikation in Kunſt und Alterthum mit Anerkennung.

Dieſe Arbeit und wahrſcheinlich die Bekanntſchaft mit Hartzhauſens zog andere Aufträge im Hannöverſchen nach ſich. 1827 radirte er Heinrich Heine, der auf der Durchreiſe in Caſſel bei ihm war, 1829 Paganini. Auch eine Anzahl von Porträts in Oel entſtand in denſelben Jahren. Grimm ſtand jetzt in dem Alter, in dem das Leben hätte Anforderungen an ihn ſtellen müſſen. Angewieſen jedoch nur auf ſich ſelbſt und, nachdem ihm (1833) eine Anſtellung an der Akademie als Profeſſor und Lehrer der hiſtoriſchen Malklaſſe zu Theil geworden, der Nothwendigkeit enthoben, für ſeinen Unterhalt arbeiten zu müſſen, begann jetzt bereits eine gewiſſe Ruhe bei ihm, aus der ihn kein bedeutender

Anſtoß in der Folge herausnöthigte. Jacob und Wilhelm waren (1829) nach Göttingen gegangen, die gewaltſame Stille der dreißiger Jahre in Deutſchland hielt jeden öffentlichen Aufſchwung zu Boden: nichts natürlicher, als daß er von nun an ſtill weiterarbeitend in der gewohnten Weiſe die Anzahl ſeiner Werke zu vermehren fortfuhr, ohne in ihnen das jedoch von nun an zu übertreffen, was ihm bis dahin gelungen war. Eine ſeiner beſten Platten aus ſpäterer Zeit iſt das Porträt Clemens Brentano's, den er zum erſten Mal nun ſo ſpät (1847) zeichnete und radirte, während er die anderen Geſchwiſter Brentano's in viel früheren Jahren radirt oder in Oel gemalt hatte. Von den hiſtoriſchen Gemälden, die ſich durch einen romantiſchen Hauch, der über ihnen liegt, auszeichnen, ſich ſonſt aber keiner der herrſchenden Richtungen anſchließen, ſind die bedeutendſten die Mohrentaufe und der Tod der Heilgen Eliſabeth. Am beſten wurden jedoch zwei Genreſtücke aufgenommen, heſſiſche Bauernmädchen darſtellend, die 1833 ihren Weg durch die Ausſtellungen machten und in Frankfurt a. M. angekauft worden ſind.

Nur eine einzige Arbeit letzterer Art ſei hier noch erwähnt, das Porträt der Kurfürſtin Auguſte nach einém Gemälde von Bury. Die Kurfürſtin, eine preußiſche Prinzeſſin (Schweſter Friedrich Wilhelms III.), die ſelbſt Künſtlerin geweſen war, nahm an ſeinen Arbeiten ſtets großes Intereſſe. Auch den Kurfürſten hat er für eine große figurenreiche Zeichnung porträtirt, auf der der Moment dargeſtellt iſt, wie die Deputation der Caſſeler Bürgerſchaft im Jahre 1830 die Zuſtimmung zur Einführung der Verfaſſung erhält.

Ludwig Grimm war eine friſche und erfriſchende Natur. Von frühauf hatte Jedermann ihn gern. Mit Niemand neckten ſich die Kinder lieber, Niemand wußte beſſer mit den Leuten umzugehen. Er liebte es, allerlei Volk abzuconterfeien, und konnte Stunden daran wenden, um einen Zigeuner in Waſſerfarben, die er für Studien gern brauchte, zu malen. Einige ſeiner Blätter

aus ſpäterer Zeit ſtellen Zigeuner und Slowakenſcenen dar, die aus unbefangener Naturbeobachtung hervorgegangen ſind.

Für all das war ihm der Beifall der Seinigen zunächſt die liebſte Belohnung. Auch nachdem Jacob und Wilhelm nach Göttingen gegangen, überhaupt das alte jugendliche Zuſammenleben aufgehoben war, hörte dem verbindenden Gefühle nach das erſtere Verhältniß niemals auf. Als Jacob und Wilhelm vertrieben von Göttingen 1837 in Caſſel wieder eine Heimath ſuchten, wohnten die drei Brüder und ihre Familien in Ludwig Grimms Hauſe in der Bellevue beiſammen, bis die Berufung nach Berlin dem wieder ein Ende machte. Dies war gerade die Zeit, wo Grimm an ſeiner Mohrentaufe malte, die dann auch in Berlin ausgeſtellt wurde. Sein beſter Freund in ſpäteren Jahren war der Bildhauer Werner Henſchel, deſſen Gemüthsart und Kunſtrichtung der ſeinigen entſprach, und der Jahre lang Abend auf Abend bei ihm eintrat, bis ihn ſpät noch das Schickſal nach Rom führte, wo er ſich feſthalten ließ. Von da an beſchränkte Grimm ſich zumeiſt auf den Familienkreis. Wie er einſt begonnen, mit noch ungeübter Hand ſeine Schweſter Lotte zu zeichnen, radirte er nun ſein Enkelchen auf dem Arme der Tochter. Am liebſten erzählte und ſprach er von den Zeiten, wo er in München als junger Schüler frei und das Herz voll poetiſcher Gedanken das bairiſche Gebirge durchzogen hatte. Das waren ſeine mythiſchen Zeiten, die kein ſpäterer Sonnenſchein überſtrahlte.

Von ſeinen Geſchwiſtern hat ihm bis zuletzt Wilhelm am nächſten geſtanden, den er auch öfter als die andern porträtirt hat. Auf einer vortrefflichen Zeichnung ſtellt er ihn 1822 vor ſeinem Schreibtiſch ſitzend dar. Im Jahre 1829 zeichnete er ihn und Jacob, beide in einer Landſchaft auf einer Gartenbank ſitzend, wonach in Frankfurt eine Lithographie erſchien. Im Jahre 1837 radirte er ihn im Göttinger Profeſſorentalar; übrigens exiſtiren aus vielen Jahren mehr oder weniger ausgeführte Zeichnungen, die Wilhelm darſtellen, auch ein lebensgroßes Oelbild aus dem Jahre

1815. Jacob hat er niemals in Oel gemalt. Von dieſem iſt unter andern eine begonnene Zeichnung en face vorhanden (1818), die als Titelkupfer für die Grammatik beſtimmt war. In den funfziger Jahren radirte er Jacobs Kopf nach einem ganz kleinen Gemälde von Urlaub, einem nicht unbekannten Maler des 18. Jahrhunderts, der den Vater, die Mutter und andere Verwandte und ſo auch Jacob, als etwa vierjähriges Kind in einem Blumenbosquet ſtehend, in ganzer Figur (die Tafel aber keinen Fuß hoch) malen mußte. Sein eignes Porträt hat er 1815 radirt.

Das Beſte, was er gearbeitet hat, ſind ſeine unmittelbar der Natur entnommenen Köpfe von Kindern, Männern und Frauen aus dem Volke. Das iſt echt Deutſcher Charakter, der ſich in ihnen ausprägt. Und ſo erſcheint ſein Talent gleichſam als die in maleriſcher Kraft ſich manifeſtirende Fähigkeit, welche Jacob und Wilhelm nach anderer Seite hin beſaßen. Daher auch erklärt ſich Grimms enges Verhältniß zu ſeinen Brüdern, mit deren ſo ganz anders gearteter Thätigkeit die ſeinige dennoch nahe verwandt erſcheint.

Die drei Stücke, die ich hier zur Erinnerung an Jacob, Wilhelm und ihren jüngeren Bruder Ludwig Grimm gab, ſind ſehr verſchiedenen Urſprungs.

Der Redacteur der Voſſiſchen Zeitung, Dr. Lindner, mit dem ich befreundet war, hatte mich nach meines Vaters Tode um einen Nachruf gebeten. Es fand ſich Niemand, den ich darum hätte angehen können, und ſo entſchloß ich mich ſelbſt dazu, ihn niederzuſchreiben. Mein Name wurde nicht darunter geſetzt.

Die Anmerkungen zu der Rede, welche Jacob zu Wilhelms Andenken in der Akademie der Wiſſenſchaften hielt, wurde aus

der Sammlung der kleinen Schriften Jacob's hier wiederholt. Sie ſind in der erſten Friſche der Erinnerung niedergeſchrieben und zeigen mir ſelbſt recht, wie viel weniger lebendig manche dieſer Einzelnheiten mir heute ſchon in die Phantaſie treten.

Die Biographie Ludwig Emil Grimms ſticht gegen die beiden andern Stücke empfindlich ab. Es durfte dem perſönlichen Gefühle hier kein Einfluß geſtattet werden. Ich mußte wie ein Fernſtehender urtheilen.

Die Zeiten ſind mir noch wohl bewußt, wo der „Onkel Lui" von mir für den größten aller lebenden Maler gehalten wurde. Als Kind hatte er mein Bilderbuch für mich zuſammengeklebt, meiſt aus ſeinen Zeichnungen beſtehend, in die er ein auf die kindlichen Gedanken phantaſtiſch wirkendes märchenhaftes Element zu bringen wußte. Zu den Kinder- und Hausmärchen hatte er ja die älteſten Illuſtrationen geliefert. Immer wieder waren die Mitglieder der ganzen Familie in allen Lebensjahren von ihm gezeichnet oder gemalt worden. Meines Onkels künſtleriſche Thätigkeit erſchien mir von Anfang an überhaupt als die natürlichſte und genußreichſte Beſchäftigung.

Nach den Göttinger Ereigniſſen waren wir wieder nach Caſſel gezogen und wohnten für einige Jahre nun im Hauſe des Onkels. Damals befand es ſich, für unſere kindliche Chronologie: ſeit unvordenklichen Zeiten, im Beſitz der „Großmutter", der alten Profeſſorin Böttner, des Onkels Schwiegermutter. Wir hatten das Erdgeſchoß inne: rechts, von der Straße das Haus angeſehen, Jacobs, links Wilhelms Arbeitszimmer. Oft habe ich meinen Vater da im Fenſter liegen ſehen, um zu hören, wie an dem in die Aue hinabführenden Thore die Muſik der heſſiſchen Regimenter ſpielte. Es ſummt mir noch in Gedanken vor den Ohren, wie die Klänge halb aus der Ferne durch die ſonnige, reine Luft heraufſchwammen.

Zwei Treppen hoch wohnte der Onkel Lui. Sein Atelier,

eine einfache Stube, enthielt für meine Augen damals die wichtigſten Dinge dieſer Welt. Am einen Fenſter, vor dem ein Blumentopf ſtand mit einem Eichbäumchen darin, das mein Onkel ſelbſt aus einer Eichel zog, die ihm ſein Töchterchen einmal mit nach Hauſe gebracht, war die Staffelei aufgeſtellt, auf einem niedrigen lehnenloſen Stuhle ſtand der Kaſten mit den Farben daneben und der Malſtock war daran gelehnt. Ueberall Tiſche mit Mappen und Büchern darauf. Die Wände bedeckt mit Oelſkizzen und Zeichnungen. Ein paar alte eiſerne Ritterhandſchuhe und ein Helm oben auf dem Schranke. Im ſchmalen Vorzimmer dagegen ſtanden, beſonders geheimnißvoll, die in Thon modellirten Figürchen, an denen der Onkel für einige ſeiner Compoſitionen Licht und Schatten ſtudirt hatte. Sie rührten von Werner Henſchel her, dem Bildhauer, der ſchließlich in Rom blieb, das er für kurze Zeit nur beſuchen wollte und dann nicht wieder verlaſſen hat. Henſchel arbeitete in der gleichen romantiſch ſinnigen Richtung wie Ludwig Grimm, war als Künſtler aber bedèutender.

Hoch oben im Hauſe, mit drei Fenſtern nebeneinander aus dem Dache ſich erhebend, lag das Allerheiligſte des Hauſes, ein meiſt verſchloſſen gehaltener, gewölbter Saal, deſſen Rückwand in ihrem oberen rund abgeſchnittenen Theile vom alten Profeſſor Böttner einſt mit einem figurenreichen allegoriſchen Wandgemälde, „die Malerei" darſtellend, eigenhändig ausgefüllt worden war. Italiäniſche und pariſer Erinnerungen wahrſcheinlich hatten Böttner vermocht, in ſeinem Hauſe dieſen prächtigen Raum herzurichten. Böttner componirte und colorirte in der Art Battoni's, angenehm elegant und ohne Schatten, mit lichten paſtellmäßig matten Farben. Da hing auch Böttners ſelbſtgemaltes Porträt, lebensgroß, wie er vor der Staffelei ſitzt und neben ihm als jugendliche ſchlanke Frau, die Großmutter, mit ihrem Kinde, einem nackten, atlasglänzenden kleinen reizenden Geſchöpfe im Schooße. Von den übrigen Porträts da oben im Saale nenne ich noch die Naturſkizzen zu Bildniſſen Marie Antoinettens, Ludwigs XVI und

des Grafen von Artois. Wer weiß, was aus den danach ausgeführten Gemälden geworden iſt.

Mein Onkel hatte in ſeiner Malerei nichts von dieſer leichten Manier des vorigen Jahrhunderts, er verfuhr nach den Regeln ſeiner Zeit, der neuen Münchener Schule. Bei ihm ſah ich nun zuerſt, wie Kunſtwerke zur Entſtehung kommen. Wie aus Entwürfen Skizzen und daraus Gemälde werden. Er erzählte mir zuerſt von Italien. Da ſah ich Stiche Mark Antons auf vergilbtem Papier und zerfetzte ächte Handzeichnungen alter Meiſter. Ich verſtand nichts davon, aber es durchdrang mich das Gefühl vom ungemeinen Werthe dieſer Reliquien und von der Wichtigkeit alles deſſen, was Kunſt und Künſtlerthum betrifft. Das Atelier meines Onkels und was darin gethan und geſprochen wurde vereinigte ſich in meiner Anſchauung zu einem unveränderlichen Ganzen, das in der großen Ordnung der Dinge ſeinen feſten, vornehmen Platz einnahm.

In der That wechſelte auch hier nie etwas den Platz. Alles bewahrte den alten Glanz. Nur mein Onkel ſelbſt wurde älter. Hier hatte ich ihn auf ſeinem niedrigen Stuhle über den Tiſch gebeugt ſitzen ſehen als ihm noch dunkles Haar vornüber fiel; hier ſah ich ihn in den letzten Jahren ſeines Lebens mit grauweißem Haar und zitternden Händen als er nichts mehr arbeiten konnte. Auf derſelben Stelle aber ſtanden alle Dinge und alle unverändert. Derſelbe kleine Eichbaum, der nicht zu wachſen ſchien und nur knorriger wurde, zitterte draußen am Fenſter im Winde hin und her, dieſelben blauen Berge lagen als Ausſicht weitausgeſtreckt über dem Thal durch das die Fulda fließt, derſelbe leichte Firnißgeruch herrſchte im Zimmer. Wenn ich von Zeit zu Zeit in Caſſel einſprach, ſaß auch ich dann da immer wieder auf dem gleichen Platze und mußte aus der Welt erzählen, die für meinen Onkel, der ſeit Jahren nichts mehr erlebt hatte, in immer mythiſchere Ferne gerückt worden war.

Lebendiges Intereſſe nahm er nur noch an dem was die eigne Familie betraf. Er zeichnete für ſeine Enkelkinder wie einſt für uns. Zu Jacob und Wilhelm, die ſeine brüderlichen Erzieher geweſen waren, ſah er wie in den Jugendzeiten noch empor. Mit Reſpect und Freude nahm er die geſchenkten friſchen Exemplare ihrer neuen Bücher an. Die Deutſchen Sagen waren ihm ſelbſt gewidmet geweſen. Was den Brüdern zu Ehren geſchah, erfüllte ihn mit Stolz, während er an ſich ſelbſt in dieſer Richtung nie gedacht hatte.

Rauchs hundertjähriger Geburtstag.

Der Königlichen Academie der Künste war der schöne Gedanke gekommen, Rauchs hundertjährigen Geburtstag zu feiern. Am 3. Januar 1877 fand in den Corneliussälen des Nationalmuseums der Akt statt, im Beisein Ihrer Majestäten sowie der Kronprinzlichen Herrschaften. Ich wüßte keine besser für eine solche Festsitzung geeigneten Räume in Berlin, als die unseres neuesten Museums, welches Director Jordan, wie sich von selbst verstand, der K. Academie zur Verfügung gestellt hatte. Ein Abglanz der alten ruhmvollen Tage des ehrwürdigen Institutes leuchtete von den Wänden der Säle auf seine versammelten Mitglieder herab. Cornelius' Cartons, welche endlich eine würdige und sichere Stätte gefunden haben, sind ringsum hier ausgebreitet und geben, fehlt auch mancher darunter, der entweder an anderer Stelle sich befindet, oder zu Grunde ging, oder, wie seine erste und schönste Arbeit „die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder", in Berlin selbst versteckt gehalten wird, eine Idee von den hohen Zielen seiner Kunst.

In der Nische, welche den Saal abschließt, erhob sich auf dem Piedestale, auf dem sonst Cornelius' Colossalbüste steht, diesmal Drake's beste Portraitstatue: Rauchs Gestalt, durch groß und ruhig wirkende Vergoldung noch über den gewohnten Anblick

hinausgehoben. Von seinem hohen Postamente schien er mit den Augen Cornelius' Werke zu betrachten, deren unverwüstliche männliche Energie heute noch wirkt wie in den Zeiten ihrer Entstehung, die auch Rauchs Werke entstehen sah. Cornelius wie Rauch war die Aufgabe zugefallen, Heldenkämpfer darzustellen. Jeder von ihnen begeisterte sich dazu in Rom. Sie haben als Künstler beide im übrigen wenig Gemeinsames gehabt und einander im Ganzen wohl mehr geehrt als im Einzelnen bewundert: aber ein Gefühl dessen, was jeder zu leisten vermochte, hegten sie und so gehören sie nach ihrem Tode eng zusammen und des einen Denkmal konnte dem des andern wohl Platz machen, wo es sich um eine Erinnerungsfeier handelte. Es war ein feierlicher Moment, als die von unsichtbarer Stelle in den Saal hineinschwebende Musik, welche Joachim dirigirte, über die schweigende Versammlung hinströmte. Darauf begann der von der Academie gewählte Festredner, Professor Dobbert, in längerem Vortrage über Rauchs Leben und Thätigkeit sich auszusprechen. Soweit mein Bericht über die Festsitzung. Sei es erlaubt, eine Reihe eigener Gedanken nun auszusprechen, welche durch sie hervorgerufen sind.

Wenn wir an Männer zurückdenken, deren hervorragende Thätigkeit im höheren Sinne historisch genannt werden kann, so nehmen unsere Gedanken keine chronologische, nicht einmal eine biographische Form an. Man geht sofort auf die Hauptarbeit des Mannes mit den Gedanken los. Bei Friedrich dem Großen auf den siebenjährigen Krieg, bei Napoleon auf die siegreichen Kämpfe gegen Preußen und Oesterreich, bei Schiller auf die Epoche der Zusammenarbeit mit Goethe, bei Raphael auf die Malereien in den Stanzen. Danach fragt man, und dann: was ist hinterher noch gethan worden? und zuletzt: und wie wurden die Kräfte für all das vorbereitet? Deshalb lernen wir von

Künſtlern und Schriftſtellern in der Schule „wann ſie blühten“. Wann ihre Hauptarbeiten entſtanden. Von ihrer Blüthezeit blicken wir nach vorwärts und rückwärts. So bilden ſich drei große Maſſen als natürliches Schema für das Leben jedes Mannes, von dem überhaupt gilt, daß er einmal „geblüht“ habe. In der Mitte des Daſeins ſchafft und arbeitet er für ſich allein, im letzten Drittel übt er Einfluß auf Andere, im erſten Drittel ſteht er ſelber noch unter dem Einfluſſe derer die ihn fördern.

Rauchs Blüthezeit beginnt mit dem Denkmal der Königin Luiſe und endigt mit dem Standbilde Blüchers in Berlin. Die Zeiten der Vorbereitung finden ihren Culminationspunkt im Verkehr mit der Familie Humboldt in Rom, ſeine ſpäteren Zeiten der völligen Reife und des Erfolgs gipfeln im Aufbau des Denkmals für Friedrich den Großen. Um Rauchs Production der erſten Zeit kümmert ſich das große Publicum heute ſehr wenig, die der mittleren und der letzten Zeit dagegen werden nicht gehörig auseinandergehalten.

Der frühverſtorbene Friedrich Eggers iſt es geweſen, der in mannigfachen kleineren Aufſätzen Abſchnitte aus Rauchs Leben dargeſtellt hat; die allgemeine Biographie des Meiſters hat er nicht abſchließen dürfen, deren erſter Theil nur von ihm vollendet worden iſt. Er zuerſt hat Rauchs Thätigkeit in die drei großen Hauptmaſſen geſchieden. Eggers' erſter Theil enthält nur die Zeit der Vorbereitung und den Beginn der Blüthe, der zweite Theil, welchen Karl Eggers aus den Papieren ſeines Bruders eben herausgegeben hat, ſchließt die mittlere Periode ab. Ueber die letzte Zeit findet ſich aber genug in Eggers' anderweitigen Aufſätzen. Lebte er noch, ſo würde ihm diesmal wohl zugefallen ſein, die Feſtrede zu halten.

Rauch hat bis in hohe Jahre hinein gearbeitet. Die Gedanken wenden ſich unwillkürlich von ihm ſelbſt zu der abgerundeten Epoche, welche ſeit den 100 Jahren von ſeiner Geburt bis

heute abgelaufen ist. Jede Epoche hat ihr Gewinn- und Verlustconto. Man fragt: was ist während dieser ganzen Zeit gewonnen und was verloren worden? Das Besondere tritt zurück, das Allgemeine drängt sich vor. Man sucht nach großen Vergleichen, und statt sich in Erinnerungen an dies und jenes aus Rauchs umfassender Thätigkeit zu verlieren, faßt man ebensosehr das ins Auge was Andere ihm gewesen sind als was er selbst gethan hat.

Beginnen wir mit den Zeiten der Vorbereitung.

Eins fällt hier zuerst auf als das Entscheidende. Rauch wird durch Bande der verschiedensten Art an Preußen, besonders an die Königliche Familie gekettet. All seine Thätigkeit fällt in diese Richtung. Preußen und das regierende Haus sollte verherrlicht, Berlin geschmückt werden. In ganz anderer Intensivität wirkt das bei Rauch, als etwa bei Canova die großen Aufträge für Napoleon und dessen Familie. Was Andere auch bei uns nur im Ganzen und Großen verfolgen durften, die Verherrlichung des Vaterlandes, wurde Rauch in concreten Aufgaben zu Theil. Man sagte ihm nicht: schaffe Etwas zu Ehren des Deutschen Volkes, sondern man verlangte feste dringende Arbeit, die an bestimmte Namen geknüpft war. Neben Rauch arbeitete Schinkel in dem gleichen Sinne, beide im Dienste eines Königs, dem ihre Thätigkeit Herzenssache war.

Nun ein Zweites: warum haben diese beiden Meister, Schinkel, der Architect, und Rauch, der Bildhauer, keinen Dritten neben sich gehabt, der ein Maler war? In allen Jahrhunderten vorher hatte doch die Malerei die Fahne voran getragen. Rubens, Poussin und Lesueur haben Ludwig XIII., Lebrun Ludwig XIV. zumeist verherrlicht. Cornelius' Berliner Thätigkeit dagegen, welche spät einsetzte, als bereits Alles gethan war, ist nie zu wirklichem Effect gekommen. Und in München waltete keine natürliche Entwicklung, sondern Laune und Zufall. Dies war für Rauchs Talent eine der großen Gunstbezeugungen des

Jahrhunderts, daß ſeine Erziehung in eine Zeit fiel, wo die altbegründete Herrſchaft der Malerei zuſammenbrach, während die der Sculptur emporkam.

Goethe, der erſte Deutſche Kunſthiſtoriker, hat den Todeskampf der italiäniſchen Malerei in Italien miterlebt. Als die Franzoſen während der Revolution dort wirthſchafteten, vollzog ſich dieſes Abbrechen der alten Tradition für immer. Niemand, ſagt Goethe, werde in ſpäteren Zeiten ermeſſen können was mit dieſem Umſturze des „italiäniſchen Kunſtkörpers“ verloren gegangen ſei. Und in der That, heute erſt, wo man wieder anknüpfen möchte, fängt man an zu fühlen, was vor hundert Jahren an maleriſcher Arbeit noch geleiſtet werden konnte, während zwanzig Jahre ſpäter bereits die letzten Spuren verloren waren. All die ſcheinbare neue Erhebung der Malerei unter David und den übrigen Malern der Epoche Napoleons und der Reſtauration in Frankreich, ſowie all das, was Carſtens und ſpäter Cornelius mit Overbeck und den Seinigen für Deutſchland geleiſtet, vermochte die alte Behandlung der Farbe, auf die es doch eigentlich ankommt, den Malern nicht wieder in den Pinſel zu ſchaffen. Die durch drei Jahrhunderte aufgeſammelten Erfahrungen waren verloren. Niemand kannte mehr die alten Ateliergeheimniſſe. Alle Gemälde unſerer Zeit, ohne Ausnahme, erſcheinen kalt und undurchſichtig neben denen, welche bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch zur Entſtehung kamen, von da an aber nicht mehr. Was die letzten verrufenen Franzoſen: Watteau, Boucher, Lancret, Fragonard noch vermochten, hat ſeitdem Niemand wieder zu Stande gebracht. Was war Watteau? Zu den großen Meiſtern des 17. Jahrhunderts verhält er ſich wie ein Kammerdiener zu einem Edelmann und doch würde man in Berlin heute Jemand der wie Watteau zu malen verſtände wie einen Zauberer anſtaunen. Mit jenem Umſturze der italiäniſchen Kunſt gingen die unzähligen Academien ein, welche in ganz Europa überall die alte Praxis hegten. Die

Maler hielten ſich von nun an im Fahrwaſſer der Bildhauerei. Man zeichnete und ſuchte den Zeichnungen ſo gut man eben konnte Farbe zu geben. Farblos gedacht aber ſind die Sachen alleſammt. Cornelius ſelber ſagte mir einmal: eigentlich ſei ſein Beruf die Bildhauerei geweſen.

Die Bildhauerei dagegen erhob ſich. Als Rauch nach Italien kam, war Canova der Abgott des bewundernden Publikums. Auch Thorwaldſen hatte ſich ſchon emporgearbeitet. Mit unendlichem Fleiße ſah Rauch dieſen beiden ab was abzuſehen war, er beſaß den ruheloſen Trieb, der ſich nie genug thun kann. Die Antike ſtand ihm, umſtrahlt von der neuaufkommenden Alterthumswiſſenſchaft, in leuchtendem Glanze vor den Augen. Und um all das wahrhaftig lebendig und fruchtbar für ihn zu machen, traf er das Humboldtiſche Haus, in das er aufgenommen wurde.

Hier muß ein Drittes in Betracht kommen, was für Rauchs vorbereitende Jahre entſcheidend wurde.

Ueberblicken wir in politiſch-geſchichtlichem Sinne die Zeiten, in welche Rauch's Jugend fiel: die franzöſiſche Revolution nebſt den gleichzeitigen Zuckungen in allen romaniſchen Ländern, die napoleoniſchen Kriege gegen das ganze Europa, die Deutſchen Freiheitskriege: ſo gewinnt es den Anſchein, die Bevölkerungen aller Länder müßten ſich während dieſer ungeheuren, unabläſſigen Erſchütterungen in athemloſer Spannung befunden haben und der Unterſchied zwiſchen heute und damals ſcheint, was den geiſtigen Zuſtand anlangt, nicht eben groß. Dieſelbe fortwährende heimliche Sorge, irgendwo könnten die Flammen ausbrechen, die uns nicht zur Ruhe kommen läßt, müßte damals die Gemüther in noch höherem Grade bewegt haben. Dringen wir jedoch intimer ein, leſen wir die damals geführten Correſpondenzen, ſo gewahren wir, wie wenig die, ſeit Jahrhunderten des directen Einfluſſes auf die politiſchen Dinge entwöhnten Völker ſich im Grunde des Herzens um Politik kümmerten. Man nehme zuſammen was an Zeitungen damals herauskam: das große

Publicum empfing ſtoßweiſe und zufällig unbeſtimmte Nachrichten. Nur ein Beiſpiel. Dem Landgrafen von Heſſen war es gelungen, ſein Volk bis zum Jahre 1806 in abſoluter Unwiſſenheit über das zu halten, was in Paris geſchehen war. Die Zeitung war genöthigt, nach wie vor über Hoffeſtlichkeiten am Hofe des Königs von Frankreich zu berichten. Vierzehn Jahre nach Ludwigs XVI. Hinrichtung glaubte man in Heſſen noch das alte Leben in Verſailles gehe dort wie früher weiter. Hinterher aber änderte ſich das kaum. Unter dem Königreiche Weſtphalen wußte man in Heſſen ebenſo wenig, was auswärts geſchah. Und ſo in Weimar, in München, ſogar in Berlin. Wie ungemein dürftig war was während der entſcheidenden Feldzüge in Frankreich von der Armee in die Berliner Zeitungen gelangte, deren es kein halbes Dutzend gab. Das eigentliche Element der Deutſchen waren Kunſt und Wiſſenſchaft, und der Ruhm, der hier zu erlangen war, bildete ſich nicht im Angeſichte der Maſſen auf dem Markte, ſondern in den engen geſelligen Cirkeln. Da auch vollzog ſich die Erziehung der jungen Leute. Und in dieſen Cirkeln herrſchten die Frauen und gaben den Ton an. Niemand hat damals an beſchränkende Theorien gedacht, wieweit Frauen im Leben mit einzugreifen hätten: in ihren Händen lag faktiſch die Herrſchaft. Litterariſche und künſtleriſche Intereſſen bewegten alle Welt und das Urtheil der Frauen gab den Ausſchlag. Danach bemeſſen wir, was Rauch in Rom im Hauſe der Frau von Humboldt gewinnen konnte, welche ſich gern ſeiner annahm. Frau von Humboldt war für die erzieheriſche Aufgabe, welche ihr hier zufiel, durch ein reiches Leben vorbereitet worden. All das iſt von Eggers einfach, ſchön und aus voller Kenntniß der Dinge dargeſtellt worden. Wie hätte Rauch ohne dieſe Schule die Kunſt des perſönlichen Auftretens, des zarten Verſtändniſſes gewonnen, welche bei der großen Aufgabe, die ihm nun zufiel, in ſo bedeutendem Maaße, vielleicht in entſcheidender Weiſe mitwirkte?

Gehen wir alſo über zu ſeiner Blüthezeit.

Auch hier mußte Vieles zuſammenkommen um ihn den Werken zuzuführen, welche Grundſteine ſeines Ruhmes geworden ſind.

Wären Canova und Thorwaldſen in weniger großartigen Weiſe mit Aufträgen überhäuft geweſen oder hätten ſie weniger fürſtliche Geſinnungen beſeſſen, ſo würden ſie vielleicht nicht ſo freiwillig auf Rauch hingewieſen haben, als bei ihnen beiden zuerſt wegen des Denkmals für die verewigte Königin Luiſe angefragt wurde. Natürlich war, daß der König ſich an die vornehmſten Künſtler wandte und Rauch, der in höherem Sinne noch nichts gethan hatte, anfangs nur mit einem gewiſſen Mißtrauen annahm. Es gab andere nicht unberühmte Leute in Berlin ſelbſt, die man Rauch hätte vorziehen können.

Wie günſtig geſtalteten ſich alle die traurigen Verhältniſſe, aus denen der Auftrag hervorging, für das Monument ſelber und für den, der es ausführte.

Der Tod der Königin war ein außerordentliches Ereigniß. Die Leiden des unglücklichen Krieges hatten zwiſchen König und Volk eine Innigkeit geſchaffen, welche alle Kreiſe erfüllte. Man wußte genau, mit welcher Aufbietung und Aufreibung ihrer Kräfte die Königin der gute Engel des Landes und des Königs ſelber geweſen war. Ihre Krankheit, ihr Tod, die erſchütternde Trauer des Königs im Kreiſe ſeiner Kinder durchdrangen das Volk als ſei nach ſoviel Niederlagen und Verluſten dies der letzte und bitterſte. Es hatte etwas ſymboliſches: als ſei das Maaß der Vernichtung voll. Hier war eine liebenswürdige Königin, zugleich eine heroiſche Frau, eine Mutter der Armen, eine ermunternde Freundin beſcheidenen Verdienſtes und zugleich die ſchönſte, reinſte Frauengeſtalt in jungen Jahren langſamer Krankheit erlegen, an der der Gram um das Vaterland ſo großen Antheil hatte.

All das ſollte in das Bild hineingelegt werden, das Rauch zu formen zufiel. Das Volk ſollte die Königin, der König ſeine

Gemahlin, die Kinder ſollten die Mutter in ihr wiedererkennen. Solch eine Arbeit, einem genialen Anfänger ſich darbietend, der ſich ſeiner Kraft bewußt iſt, zeigt ihn als Liebling des Glücks. Niemals vielleicht war ein beginnender Künſtler auf eine ſolche Probe vom Schickſal geſtellt worden. Und Rauch beſtand die Probe.

Es iſt wunderbar zu ſehen, welche letzte Geſtalt die Königin Luiſe in Rauchs Phantaſie angenommen hat. Es war dieſes Bild in einem entſcheidenden Momente ſeinem Geiſte eingeprägt worden: es arbeitete fort darin. Aus der Erſcheinung einer Verſtorbenen erwachte es wie zu neuem Leben in ihm. Wie alle Trauer ſich allmählich in der Seele des Menſchen doch in Hoffnung umgeſtaltet, ſo iſt es unmöglich, die Schönheit immer nur als Abbild des Todes aufzufaſſen: kein Zweifel für mich, daß Rauchs Siegesgöttinnen die letzte ideale Verkörperung der Königin Luiſe ſind. Wie eine Reihe Schweſtern, alle derſelben Mutter entſtammt, ſitzen ſie da mit ihren Kränzen. Und wenn die Aehnlichkeit mit ihrem früheſten Urbilde auch nur in einem Hauche von Verwandtſchaft beſteht, ſo genügt ja oft genug bei ſolchen Vergleichen ein bloßer Hauch ſo, um Alles zu ſagen was hier zu ſagen war. Auch iſt keine ſchönere Verherrlichung der Königin denkbar, als ſie ſelbſt zuletzt als diejenige darzuſtellen, welche den Siegern ihre Kränze zuwirft.

Nach den Freiheitskriegen fiel Rauch dann die große Ernte zu, die Standbilder unſerer Feldherren aufzurichten. Hier kam jetzt in wunderbaren Kämpfen, für welche Eggers' zweiter Theil beſonders reiches Material bringt, die große Frage idealer oder realiſtiſcher Auffaſſung zur Entſcheidung. Nachdem Anfangs das römiſche Feldherrencoſtüm das allein mögliche erſchien, wurde endlich bis zu der dienſtmäßig genauen Nachahmung der Uniform vorgegangen. Auf die Gründe, welche damals dafür und dagegen vorgetragen wurden, kommt es weniger an als auf eine Erklärung aus der allgemeinen Lage der Dinge heraus: warum das ideale Coſtüm ſo unrettbar aufgegeben werden mußte. Damals ſchien

beides im freien Willen zu liegen und die Wahl vom Geſchmack einzelner maaßgebender Perſonen abzuhängen.

Das Preußen, das ſich nach den Befreiungskriegen in jeder Weiſe neu conſtituirte, zeigte mit dem früheren Preußen wenig Aehnlichkeit. Friedrich der Große hatte in ſeinen Kriegen das preußiſche Volk keineswegs zu einem Volke von Soldaten umgeſchaffen. Man ſagte im Auslande vom Staate Friedrichs: Preußen ſei eine große Caſerne, das Volk jedoch, das Publikum hatte kaum Zuſammenhang mit denen, welche dieſe Caſerne bevölkerten. Aber auch die Freiheitskriege hatten uns noch zu keinem Volke gemacht, dem der militäriſche Stempel aufgedrückt iſt wie der heutigen Generation. Die bürgerliche Natur unſeres damaligen Heeres laſſen die Statuen Bülows und Scharnhorſts erkennen, die erſten, welche Rauch nach den Freiheitskriegen ausführte. Die Uniform iſt künſtleriſch beinahe beſeitigt, die Umriſſe des Körpers treten im antiken Sinne vor, etwa wie bei den Barbarenkönigen des Conſtantinbogens in Rom. Mit dieſen Statuen vergleiche man die Blüchers. Hier ein letzter Verſuch, der Uniform eine künſtleriſche Seite abzugewinnen, während der Meiſter bei den Statuen Yorks und Gneiſenau's, in ſeiner allerletzten Zeit, ſich der Uniform völlig unterordnete. Die Kunſt, ohne daß der Künſtler ſich deſſen bewußt war, deutet hier den Umſchwung in den Anſchauungen des Volkes ſo treffend an, daß kaum etwas Erklärendes hinzugefügt zu werden braucht. Aus einem zu Anfang des Jahrhunderts künſtleriſch faſt unmöglich zu verwerthendem Elemente (denn Schadows Zieten in Huſarenuniform wurde allgemein misbilligt) ſehen wir dreißig Jahre ſpäter die Uniform zu einer unumgänglichen Bedingung preußiſcher Feldherrenſtatuen geworden. Wie war das zugegangen?

Man war doch nicht ſo blind, um nicht das ſtets veraltende jeder Uniform zu fühlen. Je verſtändlicher eine beſtimmte Tracht zu der Zeit iſt, wenn man ſie eben trägt, um ſo ſeltſamer erſcheint jede Mode, wenn ſie nicht mehr Mode iſt. Eine

Zeit, welche weite Aermel und niedrige Kragen beliebt, findet enge Aermel und hohe Kragen ſeltſam.

Man wußte das wohl, aber unſere Uniform war zu einem Symbole geworden. Wir wiſſen heute, unter wie mißtrauiſcher Aufſicht der andern Großmächte Preußen nach den Freiheitskriegen ſich reogarniſirte. Jedes Hülfsmittel muß ausgenutzt werden. Jetzt erſt wurde das in dem heutigen Sinne bei bürgerlichen und militäriſchen Beamten ausgebildet, was wir den Dienſt nennen. Das militäriſche Weſen wurde im Volke heimiſch wie nie zuvor. In der Uniform idealiſirte Rauch jetzt das Kennzeichen des patriotiſchen Kriegsdienſtes mitten im tiefen Frieden, mit dem Preußen ſich für ſpätere Zeiten zu ſchulen begann. Sogar das Beengende, Zwängende, Unbequeme der Uniform durfte nun nicht ganz fehlen, wenn ſie dargeſtellt wurde. Als eine Verherrlichung der neuen Heeresorganiſation, deren Wichtigkeit das Volk durchdrang, galten dieſe Standbilder in Uniform und als ſolche werden ſie ſpäteren Generationen theuer und inhaltsreich ſein, auch wenn jedes einzelne Stück dann einmal anders getragen werden wird. Dennoch können die Statuen Yorks und Gneiſenaus nicht mehr als Producte aus Rauchs Blüthezeit angeführt werden. Dieſe Blüthe ſchließt ab mit dem Berliner Blücher, was die umfangreicheren Arbeiten anlangt; was die kleineren anbetrifft, mit Goethe's Büſte und ſeiner Statuette in ganzer Figur, ſicher die beſten Andenken an Goethe's äußeres Weſen, die wir beſitzen. Rauchs Goethebüſte kann, neben der Büſte Schillers von Dannecker, als die ſchönſte Büſte überhaupt gelten, welche ein neuerer Deutſcher Meiſter gearbeitet hat. Von Rauchs Hand müßte ſeit langen Jahren bereits Goethe's Standbild in Berlin ſtehen, das nachträglich jetzt erſt begonnen worden iſt.

Rauchs letzte Epoche fand in der Errichtung des Friedrichsdenkmals einen Mittelpunkt, der großartiger und würdiger nicht zu hoffen war. In Vielem unterſcheidet ſich dieſe Arbeit von ſeinen früheren.

Sie ist nicht patriotisch drängendem Gefühl, sondern historischer Dankbarkeit entsprungen. Nicht ein Herrscher, den Alle gekannt hatten, sollte verewigt werden, sondern die Gestalt des großen Königs war neu zu schaffen, dessen keiner mehr sich erinnerte. Scharnhorsts und Bülows Statuen sind wie Gesänge eines Heldengedichtes in griechischen Hexametern. Sie sind, wie Homer seine tapfersten Helden so gern zeigt, nicht im Kampfe, sondern in der Erwägung großer Thaten aufgefaßt. Blücher dagegen steht da wie die Figur eines Drama's voller Bewegung, aber immer noch eines Drama's in Versen. Friedrich der Große jedoch, mit dem ganzen Aufbaue unter sich, erscheint wie ein glänzend geschriebenes geschichtliches Buch. Wir empfangen ihn als den Träger seines gesammten Ruhmes, zu dem die Figuren des Piedestals einzelne Capitel liefern. Alles sollte gezeigt werden, was seine Epoche enthielt: nicht nur das Geistige, sondern auch die äußere Erscheinung. Bülow und Scharnhorst tragen ideale Gewandung, Blücher poetisch gedachte Uniform, Friedrich historisches Costüm. Friedrich, wie er da uralt im Hermelin auf seinem modernen englischen Pferde sitzt, ist nicht der ächte alte Fritz, sondern der historisch reconstruirte der neueren Zeit. Die eigne Zeit hätte ihn, wie Schinkel noch wollte, als römischen Imperator verherrlicht, oder, wäre durchaus Portraitähnlichkeit verlangt worden, diese anders formulirt als von Rauch geschehen ist. Und ebenso die Generäle und Gelehrten unten. Dieses ganze Wesen ist zum Theil eine moderne Schöpfung und der eigentliche künstlerische Illustrator der neuen fridricianischen Legende nicht Rauch, sondern Adolf Menzel, dessen Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs für unsere Anschauung maßgebend geworden sind. Weiter als auf Menzel gehen wir nicht zurück. Die Darstellungen der eigenen zeitgenössischen Meister des vorigen Jahrhunderts erscheinen uns fremd neben denen Menzels. Menzel hat die gesammte Epoche Friedrichs neu gekleidet und seine Armee mit neuen Uniformen eigener Façon versehen. Ohne Menzels

Arbeit würde Rauchs Friedrichsdenkmal nicht so allgemein verstanden werden.

Rauch starb und hörte auf zu arbeiten 1857, zwanzig Jahre also schon seit heute. Mir ist der Moment noch gegenwärtig, als hätte ich ihn gestern erlebt, als 1852 die Tücher um die Statue fielen und über den feierlich leeren Platz, dessen Rand ein wogendes Menschenmeer bildete, während alle Gebäude rings mit Menschen besetzt waren, Rauch mit seinen Gehülfen hinschritt dem Denkmale entgegen, an dessen Fuße Friedrich Wilhelm IV. ihn empfing. Rauch trug einen leichten hellen Ueberzieher, der, weil etwas Wind ging, beim Gehen öfters zurückflog. Endlich stand er an seinem Werke da, etwa so wie Drake ihn dargestellt hat. Es ist schön, einen Künstler auch äußerlich so seinen Höhepunkt erreichen zu sehen. Denn höhere Aufgaben waren damals für Rauch nicht mehr zu schaffen, und höhere Ehre konnte ihm nicht zu Theil werden.

Wieviel ist heute von dem noch übrig, was Rauch als schaffender Künstler vertreten hat?

In den zwanzig Jahren seit seinem Tode ist das Meiste von dem verschwunden, worauf es seiner Zeit beruhte.

So gut wie verschwunden ist für die jetzt eintretende jüngere Generation der Einfluß der antiken Kunst. Wir sahen, wie bei Rauchs Anfängen die Antike wieder allmächtig wurde, eine überlebte Kunstübung ablösend, welche bald als „Zopf" verspottet und vergessen war. Dieser „Zopf" des 18. Jahrhunderts würde heute dagegen auch nicht der kleinsten Aeußerung von Mißachtung begegnen. Selbst Meister wie Pigalle würden wieder als die Inhaber des wahren künstlerischen Geheimnisses gelten, Bernini würde beklatscht und verherrlicht werden, während der damals vergötterte Canova uns unerträglich dünkt. Man will jetzt wieder, als neueste Errungenschaft, was bei Rauchs Anfängen als abgethan eben beseitigt worden war. Wie im vorigen und den früheren Jahrhunderten ordnet sich die Sculptur heute der

Malerei wieder unter und ſucht maleriſche Effecte. Jene nach dem Auftreten Davids ſo völlig geringgeſchätzten Meiſter, die ich bereits nannte, Boucher, Lancret, Fragonard und nun gar Watteau, heute wieder auftauchend, würden ſich von Beſtellungen überhäuft ſehen und Geld verdienen und viele unſerer Künſtler ſich glücklich preiſen, ihnen die Palettengeheimniſſe abſehen zu dürfen.

So gut wie verſchwunden, ferner, das Zuſammengehen der Künſte mit der Wiſſenſchaft, für das Rauchs Verbindung mit Beuth und Humboldt ſymboliſch iſt.

Verſchwindend, endlich, überhaupt das Gefühl vom unzerſtörbaren Zuſammenhange aller geiſtigen Arbeit durch die Jahrhunderte hindurch, welche die Geſchichte der Menſchheit nun durchlaufen hat. Daß die Blüthen dieſer Arbeit Kunſt und Dichtung ſeien, deren Form und Farbe ewig wechſelt, deren Wurzel aber immer ein und dieſelbe ſei, gehört zu den veralteten Sätzen, von denen wenig mehr die Rede iſt.

Was bleibt bei dieſer Lage der Dinge als eigentlicher Nutzen der Ehrenfeſte beſtehen, welche wir zum Gedächtniſſe der Meiſter früherer Zeiten feiern? Wer kümmert ſich um dieſe Zeiten? Was iſt Rauch uns heute? Käme er, wiedereintretend, als fertiger Künſtler unter uns neu zum Vorſchein und wollte weiterarbeiten, ſo würde er weder die alten Freunde finden, noch vielleicht ſelber Freude an ſeiner Arbeit haben. Rauchs Schüler bereits: Rietſchel und Drake beruhen weniger auf der Antike als er und haben nicht in Italien die entſcheidenden Eindrücke empfangen. Rauchs Uebergang vom Heldendichter zum Hiſtoriker, vom Idealen zum Realen, würde heute ſchon nicht mehr genügen: die jüngere Generation iſt ſchon darüber hinaus. Träte Rauch ſelber jugendlich aber, wie zu Anfang dieſes Jahrhunderts ein, ſo würde er ganz andere Wege gehen. Weder Canova, noch Thorwaldſen, noch die Antike, noch vielleicht gar Italien würden ihn anlocken und kein Humboldtiſches Haus in Rom ihn aufnehmen.

So aber könnte bei allen großen Talenten gefragt werden, deren Arbeit voll abgethan vorliegt und deren Andenken uns dennoch theuer bleibt. Ihre Persönlichkeit steht trotzdem in gerechtem Ruhme vor uns. Immer wieder werden wir bei Rauch das Glück beneiden, das ihm die Wege ebnete und edle Freunde und großartige Aufgaben ihm entgegenführte; bewundern werden wir die künstlerische Kraft, die ihn bei jeder neuen Aufgabe die allgemeine Erwartung erfüllen und überbieten ließ; nachzuahmen aber suchen wir den Fleiß und die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Werke vollendete. Rauch hat seinen Schöpfungen den Reiz gegeben, daß sie mühelos auf den ersten Wurf entstanden zu sein scheinen und Niemand die Arbeit ihnen ansieht, die sie den Meister kosteten. Michelangelo, als vom „Genie" Raphaels die Rede war, wollte nur von seinem „Fleiße" wissen, der ihn soviel habe erreichen lassen. Fleiß und unermüdliche Kraft sind allen großen Künstlern eigen gewesen.

Es darf nicht geläugnet werden: Rauchs Werke athmen eine gewisse Kühle aus. Seinen Arbeiten ist neben der Schönheit ein, die Schönheit im höchsten Sinne genommen, beeinträchtiges Element der Eleganz eigen. Er hatte nicht das Herzgewinnende, Innige, Hingebende, das Schinkel in so hohem Grade besaß. Dennoch stellen wir Rauch in die Reihe unserer großen Meister, deren Bildungsgang wir studiren, deren Werke wir vor Zerstörung bewahren und deren Gedächtniß wir mit hohen Ehren an den Tagen feiern, die die Erinnerung an sie besonders hervorrufen.

Den 6. Januar 1877.

Anſelm Feuerbach.

Immer wird in dem Widerſtreite der Meinungen, den die Werke bedeutender lebender Künſtler hervorzurufen pflegen, ſo verfahren werden, daß die letzte Leiſtung den Geſichtspunkt abgiebt, von dem aus die geſammte Thätigkeit beurtheilt wird. Nach ihrem Werthe ſinkt und ſteigt in den Augen der Welt die ganze Perſönlichkeit.

Tritt ein ſolcher Mann ab, ſo zeigen die Nekrologe recht, wie unmöglich es ſei, aus dem Banne perſönlicher Eindrücke ſolcher Art ſich ſofort zur Unbefangenheit des Geſchichtsſchreibers zu erheben. Ein Todter pflegt beſprochen zu werden als ſei er nur ſcheinbar gegangen. Als leſe er möglicherweiſe was über ihn geſchrieben und höre was über ihn geſagt werde. Man redet mit gedämpfter Stimme, wie man im Krankenzimmer neben einer Leiche Anfangs noch leiſe ſpricht, wie um ſie im Schlafe nicht zu ſtören. Man meint, ein Wunder könne die verlöſchte Flamme unverſehens wieder aufflackern laſſen, das Haupt ſich wieder erheben, der leergelaſſene Sitz wieder eingenommen werden. Langſam nur verſchwindet der perſönliche Eindruck. Gegner und Freunde ſehen ſich allmählig erſt genöthigt, kühlabwägende Gerechtigkeit walten zu laſſen, und ganz fremde Hände formen dann vielleicht das Bild, unter dem der Verlorene hiſtoriſch wird.

Allein unſere ſchnelllebende Zeit iſt manchmal nicht Willens, dem natürlichen Laufe der Dinge den Austrag dieſes Proceſſes zu überlaſſen. Wir ſehen uns genöthigt, ihn zu beſchleunigen. Wie man durch Zuleitung elektriſchen Lichtes bei der Entwicklung der Pflanzen die Nächte zu überſpringen ſucht, ſo daß die ſchlafloſe Vegetation raſcher zu produciren gezwungen wird, ſucht man den eben Geſtorbenen durch künſtliche Mittel gleich zur Statue zu verſteinern. Mit Gewalt wird das Bild, das die perſönliche Wirkſamkeit in der Erinnerung der Mitwelt hinterlaſſen hat, in dasjenige verwandelt, das dem Urtheile ſpäterer Generationen etwa entſpräche. Dächten wir einige hundert, von den erſten Lebenszeiten bis zum neueſten Tage aufgenommene Photographien eines Menſchen in einer langen Reihe zuſammengelegt, ſo würde ſich ſogar mit einem Lebenden dies Experiment machen laſſen. Jeder Moment ſeines Daſeins würde uns gleich nah gerückt erſcheinen. Das Aelterwerden mit einem Blicke überflogen werden und das Ausſehen am neueſten Tage einen Theil der entſcheidenden Wichtigkeit verlieren. Und weiter: wenn wir in langer Reihe zuſammenhingen und ſtellten was ein Künſtler geſchaffen hätte, von den erſten Schülerverſuchen bis zum letzten Werke, Alles: Entwürfe, Studien, ausgeführte Sachen, ſo würde die geſammte Thätigkeit ſich ſofort vor uns ſo entwickeln, daß längſt Vergangenes plötzlich die volle Wirkung ehemaliger Zeit wieder empfinge, während das Neuſte an überraſchendem Eindruck einbüßte. Auf mechaniſchem Wege, ohne zu wiſſen oder zu ahnen was dabei herauskomme, ohne perſönliches Studium des Mannes, ja ohne Verſtändniß ſeines Werthes, könnte auf dieſem Wege ſeine Biographie geſchaffen werden.

Dieſes abgekürzte Verfahren kann unter Umſtänden unentbehrlich ſein. Nach dem Tode eines Künſtlers von Rang pflegt an den Staat der Anſpruch heranzutreten, ſeinem Andenken praktiſch gerecht zu werden. Sogleich ſoll Etwas geſchehen. Sein Nachlaß wird angeboten, Werke aus den verſchiedenſten

Epochen seiner Thätigkeit erscheinen mit dem Anspruche, als Reliquien hoch geschätzt zu werden. Die, welche hier zu entscheiden haben, bedürfen eines zuverlässigen Ueberblickes der gesammten Arbeit des Mannes. Das Wichtige muß sicher erkannt und festgehalten, das Unbedeutende abgewiesen werden. Und zugleich soll das miturtheilende Publikum das Gefühl gewinnen, es sei in der That hier nicht zu viel und zu wenig gethan worden.

Von diesen Gesichtspunkten aus sind die Ausstellungen von Gesammtleistungen bedeutender Künstler mit zu beurtheilen, die wir in neuerer Zeit sich wiederholen sehen. Begonnen wird bei solchen Unternehmungen mit dem Ausfindigmachen der Stellen, woher das Material etwa zu holen sei. Die Besitzer müssen zum Theil erst für die Sache gewonnen werden. Von den verschiedensten Seiten laufen die Sendungen ein und aus den zusammenströmenden Fragmenten entsteht sichtbarer und sichtbarer der Anblick einer abgeschlossenen Lebensthätigkeit. Die Epochen scheiden sich. Die Hauptwerke kündigen sich an und treten hervor. Die fremden Einflüsse zeigen sich; das Emporkommen wie das Niedersteigen erscheinen zweifellos und nothwendig. —

Niemand hatte vor der letzten Ausstellung der Werke Anselm Feuerbachs eine Vorstellung von seiner Entwicklung und vom Werthe der einzelnen Arbeiten. Selbst wer Alles gekannt hätte was von ihm ausgieng, würde die Gemälde nicht so gekannt haben wie sie eines neben dem andern nun sich darstellten: eines immer gleichsam von allen übrigen stumm beurtheilt. Wer durch diese Werke hindurchschritt, empfing eine Biographie und eine stille historische Predigt. Kein Buch über Feuerbach, keine Correspondenzen hätten zu leisten vermocht was der Anblick dieser Dinge darbot. Die ganze Tragik seiner Entwicklung zeigte sich in seinen Schöpfungen. Was ihm gelang und was ihm unerreichbar blieb, erscheint nun als gleich nothwendig und seine Entwicklung von Anfang an sich dem Ende zuzuneigen, das ihren Abschluß bildete.

Feuerbach beſaß, was wir immer bei ganz bedeutenden Talenten beobachten, das Gefühl, daß in der Kunſt, in Betreff der Auffaſſung und der äußeren Mittel mit denen man arbeitet, ungemein viel Ueberliefertes liege. Der Gedanke, man ſolle einen jungen Menſchen, der viel Talent habe, nur recht unbefangen die Natur copiren laſſen, iſt unrichtig. Dieſe Lehre trägt mit die Schuld, daß wir heute ſoweit zurückgekommen ſind. Wir würden es in noch weit größerem Maße ſein, wenn nicht die Welt ſo voll von älteren Kunſtwerken wäre, welche, leicht erreichbar, in ſegensreicher Wirkung die Künſtler, meiſt ohne daß dieſe wiſſen woher das komme, verhindern in Roheit zu verfallen. Feuerbach fühlte von den erſten Anfängen an, er müſſe ſich an einen Meiſter anſchließen und mit deſſen Augen gleichſam ſehen lernen.

1829 geboren, war Feuerbach 1845 auf die Academie nach Düſſeldorf gekommen. Aus dieſer Zeit rühren die älteſten Zeichnungen her, die von ihm ausgeſtellt wurden: Compoſitionen zu Shakeſpeare's Sturm. Als die Arbeit eines achtzehnjährigen Schülers würden ſie überall ihrem Urheber eine ſchöne Zukunft zu verſprechen ſcheinen. Feuerbach ſtand unter dem Einfluſſe Rethel's. Offenbar haben außerdem die Zeichnungen Genelli's, und Carſtens' Argonauten vielleicht, ihn verlockt. Wir erkennen das Geſchick und die Erfindung, zugleich aber die völlige Abhängigkeit. Es liegt nichts Individuelles in dieſen Umriſſen.

Fünf Jahre ſpäter vollendet er ein großes Gemälde, Hafis in der Schenke, das ihn nun gänzlich unter dem Einfluſſe der Franzoſen zeigt. Feuerbach iſt 1850 nach Antwerpen und 1851 nach Paris gegangen: ſein Werk iſt ein Collectivecho deſſen, was ihm aus den dortigen Ateliers entgegenkam. Kein anderer Deutſcher Künſtler hat ſich den Franzoſen ſo durchaus hingegeben. Mit breitem Pinſel, immer den Geſammteffect im Auge haltend, hat Feuerbach ſeine Leinwand heruntergemalt, faſt nur um zu zeigen, daß er Alles ſich angeeignet habe was in Paris zu lernen war.

Wie wenig er ſich an dieſer Malerei genügen laſſen wollte, zeigt das nächſte große Bild, der Tod des Aretino (1854). Die Fähigkeit, die Dinge in monumentaler Größe aufzufaſſen, bekundet ſich hier bereits. Von Paris finden wir keine Spur mehr. Offenbar hat Feuerbach Paul Veroneſe ſtudirt und erkannt, wie hoch dieſer über den Franzoſen ſtehe. Zugleich hat er die übrigen Venetianer auf die Technik hin unterſucht und im Colorit des Baſſano etwas ihm Zuſagendes entdeckt. Wiederum glauben wir nun aber nicht einen jungen Deutſchen als Anfänger vor uns zu haben, ſondern gleichſam einen im 19. Jahrhundert nachgeborenen Nachzügling der alten Venetianer Schule. Wieder iſt uns, wie beim Hafis, „das Fertige" in dem Gemälde bedenklich. Der Maler, von dem das gemalt wurde, ſcheint Dutzende ſolcher Bilder bereits hinter ſich zu haben. Es iſt etwas darin geſucht, die Arbeit als aus der vergangenen Zeit ſtammend erſcheinen zu laſſen. Etwa als wenn heute Jemand mit der Sprache Taſſo's eine Reihe Octaven verfertigen wollte, nur um ſich in der Stille die Hände zu reiben, daß Dieſer oder Jener, dem ſie, in alterthümlicher Schrift auf gelbem Papiere, unter die Augen kämen, die Verſe einem Dichter des Cinquecento wirklich zutraute.

Was Feuerbach der Natur gegenüber damals vermochte, zeigte dagegen ein treffliches Portrait aus dem gleichen Jahre. Er verließ Paris, um in Venedig die Heimath ſeiner neuen Manier aufzuſuchen. Er copirt dort Tizian's Himmelfahrt (1855). Schon aber hat er an Tizian, Veroneſe und Baſſano genug: Palma der Aeltere nimmt ihn ein und es entſteht (1855 bis 1856) die allegoriſche Figur der „muſikaliſchen Poeſie", eine kahle, inhaltsloſe, zu kurz gerathene Figur, die man als Rückſchritt mit Erſtaunen betrachtet.

Von Venedig geht es nach Florenz weiter. Hier, wie ein im Kataloge mitgetheiltes Briefſragment uns mittheilte, erfolgt die Bekehrung zu den großen Florentiner Meiſtern. In der Tribuna geht ihm das wahre Weſen ihrer Kunſt plötzlich auf.

„Es ist ihm, als habe er jetzt erst eine Seele bekommen.“ Nun macht er sich nach Rom auf.

Dort beginnen die Arbeiten, welche Feuerbach bekannt, oder wie man in den höflichen Zeitläuften heute zu sagen pflegt, berühmt zu machen begannen. Endlich aber darf von wirklichem Ruhm bei ihm gesprochen werden. Seine Arbeiten tragen den Stempel einer eigenen Natur. Sie zeigen einen auf das Große, Heroische gerichteten Geist. Man kennt seine Hand und sagt: das kann nur Feuerbach gemalt haben. Zwar treten zugleich auch Schwächen zu Tage, aber sie balanciren sich mit dem positiv Geleisteten, und es bleibt übrig was wir heute im Großen und Ganzen ihm gegenüber empfinden: Respect vor dem Manne, der Das hervorgebracht hat. Die Nachwelt redet eine kühle Sprache. Die stehen schon sehr hoch, die sie überhaupt eines Verdictes würdigt. Volle Lorbeerkränze, die dem Lebenden zufliegen, geben keine Garantie: in den Lorbeerkränzen, die nach dem Tode von Unbetheiligten gegeben werden, die weder Freunde waren, noch sonst an dem Manne Interesse hatten, ist jedes Blatt gezählt. Uns scheint, daß Feuerbach im Leben und gleich nach seinem Tode auf eine Höhe gehoben wurde, die er nicht behaupten kann: stets aber wird man ihm gegenüber Respekt hegen.

Trotz seinem Uebergange zu den Florentinern und Römern ist das nächste in Rom entstandene Gemälde (1858): Dante mit edlen Frauen in Ravenna lustwandelnd, noch ein wenig in der Art Palma's gehalten. Wir erinnern uns, welches Aufsehen diese Arbeit ihrer Zeit in Berlin machte. Seltsam muthet uns in ihr der Hauch von Schwermuth an, der von da ab den Arbeiten Feuerbachs eigen ist. Die jungen Frauen um Dante sind nicht blos von der gegenstandslosen Trauer erfüllt, die die Jugend in gewissen Jahreszeiten zu überraschen pflegt, wo eine Vorausahnung von der Vergänglichkeit aller Dinge uns auf Momente anfliegt: sie scheinen, von Melancholie erfüllt, Dante's von der Trauer um die Verbannung überschattete Gedanken zu

perſonificiren. Es iſt, als würden dieſe Geſtalten alle einmal in das Kloſter gehen, oder wie Iphigenie einſam am Ufer eines Meeres ſitzen, über das keine Schiffe für ſie heranfahren. Iphigenien's Geſtalt fängt nun in der That an, ſich des Künſtlers zu bemächtigen. Immer von Neuem ſetzt er an, und, als ob ihm dieſer Stoff noch nicht genüge, tritt Medea neben ihr ein, als Verkörperung noch höherer Verlaſſenheit, die des Künſtlers Seele erfüllt.

Für Iphigenie hat Feuerbach ſein Beſtes gethan. Die Studienköpfe, die ihr gelten, haben eine Zartheit des Tones und der Modellirung, Kopf wie Hände, die wir bei anderen Arbeiten vermiſſen. An Iphigenie ſcheint er auch coloriſtiſch ſich am höchſten zu erheben. Seine Neigung, das Koloſſale zu geben, bricht hier durch und läßt übermenſchliches Maß als das ſeiner Phantaſie natürliche erkennen. Dante und die edlen Frauen in Ravenna ſcheinen danach zu ſtreben, Iphigenie beſitzt es. Und zwar nicht nur in der äußeren Geſtaltung, ſie iſt in jedem Gedanken über menſchliches Durchſchnittsmaß erhaben, wie die Figuren der griechiſchen Tragödie. Die erſte Iphigenie iſt von 1862, die zweite von 1871.

In dem Zeitraum zwiſchen dieſen beiden Schöpfungen entfaltet ſich des Künſtlers Thätigkeit am Freieſten und Ausgiebigſten. Eine anſehnliche Reihe wohlthuender Werke aus dieſer Periode war unſerer Ausſtellung nur durch Photographien repräſentirt, während die Originale in der Sammlung des Grafen von Schack in München zurückgeblieben waren. Die Mehrzahl der ausgeſtellten Studienblätter gehören in dieſe Jahre, jedes von ihnen ein Beweis, mit welcher Beharrlichkeit Feuerbach ſeine Gedanken im Anblick der Natur zu begründen ſuchte. Nach der erſten Iphigenie ſind die „Marien am Leichnam Chriſti" die nächſte große Arbeit. Mancher wird dieſes Gemälde für Feuerbachs beſtes halten, Farbe und Compoſition ſind einander ebenbürtig, Harmonie zwiſchen Wollen und Können ſpricht daraus uns an

und Niemand möchte davor für möglich halten, daß ein Geist, der das hervorbrachte, nun nicht zu noch Höherem, gerade in dieser Richtung, fortschreiten sollte. Leider aber ist dieses Werk auch das, bei dem die Entwicklung Halt machte. Von nun an bereits beginnt in den Werken das Seltsame erst leise sich zu melden, dann immer stärker vorzudrängen und zuletzt sich mit dem Künstler wie in einen Kampf einzulassen, dessen möglichen letzten Ausgang wir nicht kennen, da Feuerbachs Thätigkeit durch sein unerwartetes Ende abgebrochen wurde, aber dem gegenüber wir nicht ganz sicher sind, welches von den beiden Elementen bei längerem Leben des Künstlers den Sieg davongetragen hätte.

Ein erster Klang dieser Seltsamkeit (es ist hier nur von den Werken die Rede, welche die hiesige Ausstellung darbot) tönt aus einem Gemälde heraus, das übrigens viel Reizendes enthält, Francesca von Rimini und Paolo Malatesta, vom Jahre 1864. Die Zartheit der Farbe hat schon den fremden bläulichen, bleiernen Schimmer, der nicht rein dem Bestreben entsprang, der Natur recht nahe zu kommen. Es liegt ein Anflug von Eleganz und von Kränklichkeit über der Gruppe, etwas, wie ein Parfum, der nicht zur Sache gehört. In anderer Richtung und noch auffallender zeigt dies Element sich in dem Gemälde, das als Feuerbachs am Meisten durchgebildetes dasteht, „Alcibiades beim Gastmahle des Agathon", in Besitz der berliner Nationalgalerie. Erwähnen wir nun, was schon früher hätte zur Sprache kommen können.

Der „Tod des Aretino" zeigte sich in der drei Jahre vor dem Hauptgemälde gemalten Skizze bei Weitem charakteristischer. Die Bewegung der Gestalten ist kräftiger, die Mitte der Handlung wird lebendiger hervorgehoben, die Nebenfiguren sind mehr auf die Mitte hingelenkt. Auf dem Gemälde wurden diese Motive sämmtlich nicht nur verändert, sondern abgeschwächt. Das Feuerbachische in der Composition, die persönliche Zuthat des Künstlers, ist verwischt und dadurch zumal der wunderliche

Anblick hervorgebracht, als habe einer von den echten alten Venetianern dieſes Bild als Geſpenſt gemalt. Dieſe Erfahrung machen wir zum zweiten Male bei den den Leichnam Chriſti beweinenden Frauen. Hier lag eine bei weitem ausgedehntere, landſchaftlich breitere Skizze mit doppelter Handlung vor, welche das Perſönliche, Individuelle beſitzt, das dem Gemälde wieder zu fehlen ſcheint. Mit beſonderer Schärfe aber tritt dieſer Gegenſatz zwiſchen erſtem Entwurf und Gemälde beim „Alcibiades" hervor. Eine Verdunkelung der Haupthandlung iſt hier eingetreten, ein Auflöſen Anfangs ſchön gegliederter Gruppeneintheilung in basreliefartige Breite, auch eine Veränderung des warmen Colorites in die mondſcheinhafte Bläſſe, die beſonders bei der vor einigen Jahren in München ausgeſtellten Replik des Gemäldes hervortrat.

An ſich war dieſes Werk ein glücklicher Griff. Schon die Wahl des Gegenſtandes erfreut. Das „Gaſtmahl" des Plato iſt, als bloßes Kunſtwerk betrachtet, das Glänzendſte vielleicht, was je in Proſa geſchrieben worden iſt. Man muß es freilich griechiſch leſen, da in den feinen Nüancen der griechiſchen Partikeln und Verbalformen etwas liegt, für das unſre, gerade bei dieſen beiden Elementen ſo ungefüge Deutſche Sprache keine Aequivalente bietet. Carſtens hatte ſich zuerſt an dieſem Stoffe verſucht, aber einen ſpäteren Moment dargeſtellt. Prachtvoll zeigt Feuerbachs erſte Skizze den Augenblick, wo in die verſammelte Tiſchgeſellſchaft leiſe angetrunken der fürſtliche Jüngling, der ſich in Athen Alles erlauben durfte, mit ſeiner Begleitung, wie Bacchus mit ſeinem Gefolge, übermüthig hereinbricht und mit Ehrfurcht empfangen wird. Die Vermiſchung von Geiſt und Ueppigkeit, von Maaß und Unmaaß darzuſtellen, die das Atheniſche Leben der Blüthezeit charakteriſirt, iſt noch nie ſo verſucht worden wie hier. Raphael vielleicht mit dem Pinſel, der die Farneſina ausmalte, hätte das ſchildern können. Feuerbach aber ſcheint die Stimmung, aus der dieſes Werk ent-

ſtand, mehr und mehr verloren zu haben. Der frühſte Entwurf iſt von 1865, das Gemälde von 1873. Die Studien zeigen, wie Feuerbach diesmal im Verkehre mit ſich allein ſeine Kunſt betrieb. Dieſe Zeichnungen (von denen eine Anzahl für die Nationalgalerie erworben wurden), ſind vollendete Leiſtungen für ſich, die mit Recht die Blicke auf ſich zogen. Zu dieſen Studien auch gehörten einige Blumenſtücke, tapetenartig aufgefaßte coloſſale Portraits von Roſen und Päonien in entzückender Einfachheit wiedergegeben und den Wunſch nach Beſitz erregend.

Ein Jahr nach der Skizze vom Gaſtmahle des Plato entſtand der erſte Entwurf eines neuen Werkes, das wir in drei Perioden vor uns haben, und deſſen letzte große Auffaſſung diesmal in ſo ſtarkem Maaße hinter der erſten Intention zurückbleibt, daß der Unterſchied Bedauern erregt. Er ſtellt Medea dar, wie ſie, mit ihren Kindern am Ufer des Meeres ſtehend, durchſchauert von den Gefühlen des Verlaſſenſeins, den Augenblick erwartet, wo die Schiffer das Fahrzeug aus der ſeichten Brandung heraus ins offene Meer geſchoben haben, um dann einſam zwiſchen Himmel und Meer fortzueilen. Die erſte Skizze, 1866 in Guache gemalt, wirkt wie ein Monolog aus einer Tragödie. Medea ſcheint auszuſprechen was ihre Seele durchſtürmt. Man hört den Wind, der da um die Felſenecke fliegt, und das Rauſchen der Wellen über das flache ſteinige Ufer und verfolgt die ſchweigende Mühe der Seeleute, die das Schiff fortdrängen und über das Ufer in die Flut ſchieben. Auf der zwei Jahre ſpäter ausgeführten größeren Oelſkizze, frescomäßig gemalt (und für die Nationalgalerie erworben), iſt das Ereigniß mehr im epiſchen Sinne dargeſtellt, nicht weniger inhaltsvoll jedoch und gewaltig. Das Detail verſchwindet auch hier noch den allgemeinen großen Accenten der Handlung gegenüber. Aber die Arbeit der Leute am Fahrzeuge tritt mehr hervor, das Landſchaftliche iſt mächtiger, Medea ſelber bildet ſchon mehr nur einen Theil des Ganzen: dieſes Ganze aber aus Landſchaft und Figuren be-

wunderungswürdig zuſammengewebt. Das abermals zwei Jahre ſpäter für die Münchener Pinakothek in noch größeren Dimenſionen ausgeführte Gemälde hat dann aber auch Alles eingebüßt was die beiden Skizzen beſaßen. Wir bedauern die Unfähigkeit des Künſtlers, ſich über die Modelle zu erheben. Wir begreifen dieſe Abhängigkeit bei einem Maler nicht, der ſo bedeutende Beweiſe von Unabhängigkeit bereits geliefert hatte und der ſpäter auch dieſe kleinliche Naturnachahmung wieder aufgab.

Während Feuerbachs Phantaſie ſich mit ſolchen Problemen trug, arbeitete er ununterbrochen, für den täglichen Bedarf gleichſam, Darſtellungen anderer Art. In lieblichen Scenen, in denen die Natur vorwaltet, ſucht er ſich, möchte es ſcheinen, zu beruhigen. Die Farbe hat etwas Gedämpftes, Bläuliches, es ſpielt jener melancholiſche Hauch über ihr, der die Freude an dieſen Werken beeinträchtigt. Eine Anzahl Werke vorzüglicher Art, die in dieſe Zeit gehören, fehlten, wie bemerkt, auf der Ausſtellung. Wären ſie zur Stelle geweſen, ſo würde ſich gezeigt haben, daß ſie in der Stimmung ſtark an Böcklin erinnern, mit dem Feuerbach als in gewiſſem Zuſammenhange ſtehend erſcheint, gerade wie die klaren eleganten Töne ſeiner allerletzten Arbeiten an Gleyre's ſchattenloſe Blumenfarben erinnert. Die „Kinder am Meeresſtrande" und das „Idyll" zeigen wehmüthig leidende Naturanſchauung. Als ſeien dieſe Blüthen der Menſchheit mehr dazu da, in unaufgegangenen Knospen zu verblühen, als Früchte anzuſetzen. Als ſtehe man am Ende einer Schöpfung, der wahre Jugendfreude nicht mehr einzublaſen ſei. Als lebten wir Alle, ſelbſt beim hellſten Sonnenſcheine, nur in der Erwartung regneriſcher, trüber Tage, die leichte, unſichtbare Schleier der Luft ſchon anzeigen. Beinahe wunderlich kommt dieſe Stimmung „Im Frühling" zur Erſcheinung. Fünf junge Mädchen, die, im Freien gelagert, muſiciren: man möchte ſie ſämmtlich für junge Wittwen halten, die ihr beſtes Theil ſchon hinter ſich haben und nur aus alter Gewohnheit im Frühling Muſik machen. Sei als ſchärfſte

ſtand, mehr und mehr verloren zu haben. Der frühſte Entwurf iſt von 1865, das Gemälde von 1873. Die Studien zeigen, wie Feuerbach diesmal im Verkehre mit ſich allein ſeine Kunſt betrieb. Dieſe Zeichnungen (von denen eine Anzahl für die Nationalgalerie erworben wurden), ſind vollendete Leiſtungen für ſich, die mit Recht die Blicke auf ſich zogen. Zu dieſen Studien auch gehörten einige Blumenſtücke, tapetenartig aufgefaßte coloſſale Portraits von Roſen und Päonien in entzückender Einfachheit wiedergegeben und den Wunſch nach Beſitz erregend.

Ein Jahr nach der Skizze vom Gaſtmahle des Plato entſtand der erſte Entwurf eines neuen Werkes, das wir in drei Perioden vor uns haben, und deſſen letzte große Auffaſſung diesmal in ſo ſtarkem Maaße hinter der erſten Intention zurückbleibt, daß der Unterſchied Bedauern erregt. Er ſtellt Medea dar, wie ſie, mit ihren Kindern am Ufer des Meeres ſtehend, durchſchauert von den Gefühlen des Verlaſſenſeins, den Augenblick erwartet, wo die Schiffer das Fahrzeug aus der ſeichten Brandung heraus ins offene Meer geſchoben haben, um dann einſam zwiſchen Himmel und Meer fortzueilen. Die erſte Skizze, 1866 in Guache gemalt, wirkt wie ein Monolog aus einer Tragödie. Medea ſcheint auszuſprechen was ihre Seele durchſtürmt. Man hört den Wind, der da um die Felſenecke fliegt, und das Rauſchen der Wellen über das flache ſteinige Ufer und verfolgt die ſchweigende Mühe der Seeleute, die das Schiff fortdrängen und über das Ufer in die Flut ſchieben. Auf der zwei Jahre ſpäter ausgeführten größeren Oelſkizze, frescomäßig gemalt (und für die Nationalgalerie erworben), iſt das Ereigniß mehr im epiſchen Sinne dargeſtellt, nicht weniger inhaltsvoll jedoch und gewaltig. Das Detail verſchwindet auch hier noch den allgemeinen großen Accenten der Handlung gegenüber. Aber die Arbeit der Leute am Fahrzeuge tritt mehr hervor, das Landſchaftliche iſt mächtiger, Medea ſelber bildet ſchon mehr nur einen Theil des Ganzen: dieſes Ganze aber aus Landſchaft und Figuren be-

wunderungswürdig zuſammengewebt. Das abermals zwei Jahre ſpäter für die Münchener Pinakothek in noch größeren Dimenſionen ausgeführte Gemälde hat dann aber auch Alles eingebüßt was die beiden Skizzen beſaßen. Wir bedauern die Unfähigkeit des Künſtlers, ſich über die Modelle zu erheben. Wir begreifen dieſe Abhängigkeit bei einem Maler nicht, der ſo bedeutende Beweiſe von Unabhängigkeit bereits geliefert hatte und der ſpäter auch dieſe kleinliche Naturnachahmung wieder aufgab.

Während Feuerbachs Phantaſie ſich mit ſolchen Problemen trug, arbeitete er ununterbrochen, für den täglichen Bedarf gleichſam, Darſtellungen anderer Art. In lieblichen Scenen, in denen die Natur vorwaltet, ſucht er ſich, möchte es ſcheinen, zu beruhigen. Die Farbe hat etwas Gedämpftes, Bläuliches, es ſpielt jener melancholiſche Hauch über ihr, der die Freude an dieſen Werken beeinträchtigt. Eine Anzahl Werke vorzüglicher Art, die in dieſe Zeit gehören, fehlten, wie bemerkt, auf der Ausſtellung. Wären ſie zur Stelle geweſen, ſo würde ſich gezeigt haben, daß ſie in der Stimmung ſtark an Böcklin erinnern, mit dem Feuerbach als in gewiſſem Zuſammenhange ſtehend erſcheint, gerade wie die klaren eleganten Töne ſeiner allerletzten Arbeiten an Gleyre's ſchattenloſe Blumenfarben erinnert. Die „Kinder am Meeresſtrande" und das „Idyll" zeigen wehmüthig leidende Naturanſchauung. Als ſeien dieſe Blüthen der Menſchheit mehr dazu da, in unaufgegangenen Knospen zu verblühen, als Früchte anzuſetzen. Als ſtehe man am Ende einer Schöpfung, der wahre Jugendfreude nicht mehr einzublaſen ſei. Als lebten wir Alle, ſelbſt beim hellſten Sonnenſcheine, nur in der Erwartung regneriſcher, trüber Tage, die leichte, unſichtbare Schleier der Luft ſchon anzeigen. Beinahe wunderlich kommt dieſe Stimmung „Im Frühling" zur Erſcheinung. Fünf junge Mädchen, die, im Freien gelagert, muſiciren: man möchte ſie ſämmtlich für junge Wittwen halten, die ihr beſtes Theil ſchon hinter ſich haben und nur aus alter Gewohnheit im Frühling Muſik machen. Sei als ſchärfſte

Leiſtung dieſer Art hier „Orpheus und Euridice“ genannt, (von 1869), deren ſchattenhaftes Daſein die Exiſtenz in der Unterwelt realiſtiſcher wiedergibt als uns, die wir vor dem Tode einen Schauder haben, erträglich iſt.

1870 erſchien Feuerbach mit einem umfangreichen Gemälde auf den Deutſchen Ausſtellungen: „Das Urtheil des Paris“. Lebensgroße nackte Frauen, Amoretten, ſüdliche Landſchaft, bunte Gewänder, goldenes Geräthe, glänzender Schmuck, Schönheit: es gelang ihm trotzdem nicht, zu überzeugen, daß das aus der Phantaſie eines Künſtlers gefloſſen ſei, der in dieſer Ueppigkeit wirklich zu Hauſe ſei. Rubens glauben wir dergleichen, bei dem die nackten Göttinnen in voller Behaglichkeit den Vorzug genießen, keine Kleider tragen zu müſſen; Feuerbachs drei Göttinnen, die Paris' Kritik herausfordern, haben etwas Unbehagliches, als wüßte jede im Voraus, ſie bekäme den goldenen Apfel nicht. Ebenſo unerfreut ſitzt Paris da. Trotz der an Boucher erinnenden Amoretten iſt zu wenig Stimmung Louis Quinze auf dem Gemälde, ohne die dergleichen ſich nicht malen läßt, wenn man nicht ganz ſtreng zeichnen will wie Raphael auf dem in Marc Antons Stich erhaltenen Parisurtheil. Wie Feuerbach um 1870 im Grunde ſeines Herzens geſinnt war, zeigen die beiden in dieſem Jahre entſtandenen Skizzen „Amazonen auf der Wolfsjagd“ und „Amazonenſchlacht“, beide aus derſelben Brut gleichſam. Die letztere (für die Nationalgalerie angekauft) dem ausgeführten coloſſalen Gemälde ſo ſehr überlegen, daß ſie, dieſem gegenüber im gleichen Saale ausgeſtellt, dem Betrachtenden ſo recht vor Augen führte, was dem Künſtler zuletzt mangelte: Freunde, die ihn an ſeinen Skizzen etwas zu ändern verhinderten. Die Amazonenſchlacht, wie der erſte Entwurf ſie zeigt, iſt verſtändlich. Die Amazonen ſollen ans Meer zurückgedrängt werden, wo die Schiffe ſchon an der Küſte liegen, auf denen man ſie hinwegführen will. Sie wehren ſich mit letzter Kraft; ſie unterliegen. Auf dem ausgeführten großen Gemälde iſt nichts

mehr zu erſehen. Die auf der Skizze vortrefflich ineinandergreifenden Gruppen ſind hier in einzelne Geſtalten aufgelöſt, deren Bewegung recht lebendig zu geben, dem Künſtler nicht gelungen iſt. Mit welchem Ernſte gleichwohl das Werk vollendet wurde, zeigen die Studien dafür. Man begreift kaum, wie ſoviel Kraft und Erfindung ein ſo unbefriedigendes letztes Reſultat haben konnte.

1873 war die Amazonenſchlacht noch in Rom entſtanden, als Feuerbachs letzte dortige Arbeit. Er wurde jetzt nach Wien berufen. Endlich ſchien der im Auslande in geſuchter Verlaſſenheit arbeitende Meiſter im eigenen Vaterlande eine Stätte gefunden zu haben, die ihm ein neues Leben bot. Er zählte wenig über vierzig Jahre. Allein ſobald ſchon war Alles wieder zu Ende. Er konnte ſich nicht an Wien gewöhnen, erkrankte und machte ſich los. In Venedig malte er ſeine letzten Stücke: ausgeführte Theile des Titanenſturzes, der für die Decke eines Saales in der neuen Wiener Academie beſtimmt geweſen war. Der Entwurf des Ganzen läßt allerdings nicht ahnen, wie großartig die einzelnen Figuren hätten ausgeführt werden können. Jedenfalls, was an dieſem Werke zu halber Vollendung gelangte, zeigt, daß Feuerbach in der coloſſalen Form endlich ganz heimiſch geworden und daß ſeine Amazonenſchlacht nur ein Durchgangspunkt geweſen war. Am großartigſten wirkt der Titanenſturz in den Skizzen und Studien. Hier erinnert Feuerbach wieder an Genelli. Die Gemälde ſelbſt ſind noch zu hohem Grade unvollendet, um ein Urtheil zu geſtatten.

Feuerbachs allerletzte vereinzelte Arbeiten zeigen ihn auf der Suche nach neuen Manieren und Methoden. Eine Anzahl Studien und Skizzen, ſowie mehr oder weniger ausgeführte kleinere und größere Sachen verſchiedenen Inhalts geben den Eindruck, als habe er vom Tage zum Tage gelebt und nichts gefunden, was ihn voll in Anſpruch nahm. Solche Stimmungen pflegen wohl einzutreten, wenn ein Künſtler für etwas Neues,

Ueberraſchendes ſeine Kraft ſammelt. Dazu aber wollte es bei ihm nicht mehr kommen. Er ſtarb plötzlich in Venedig 1879. —

Feuerbach in dem was er erreichte und nicht erreichte, ſteht wohl als ein Kind der Zeiten da, in denen er lebte. Unbeſchränkt in der Zahl der Vorbilder, denen er ſich hingeben wollte, geht er ruhelos von einem zum andern über, und die Fülle der neuen Eindrücke iſt ſo groß, daß wir ihn in ſeinen allerletzten Arbeiten noch einmal die Manier völlig wechſeln ſehen. Niemand, der die bei uns ausgeſtellten Arbeiten durchmuſterte, ohne etwa zu wiſſen, daß ſie von demſelben Künſtler herrührten, würde dies annehmen. Sein Talent, von Anfang an in der Richtung ein und derſelben Schule erzogen, würde ſich vielleicht raſcher zur Selbſtſtändigkeit durchgearbeitet haben und der Verführung entrückt worden ſein, in immer erneutem Erſtaunen über das Neue, das ihm in den Werken früherer Jahrhunderte und der eigenen Zeit, was die Behandlung des Aeußerlichen anlangt, entgegentrat, dieſem Aeußerlichen einen zu großen Theil ſeiner Kraft zuzuwenden. Allein wer wäre vor ſolcher Verführung heute doch zu ſchützen?

Auch geiſtig ſchadete ihm dieſe Ungebundenheit. Alle Wege ſtanden offen und er gelangt auf ihnen nach Rom, das in den erſten Jahren ſo ungemein fördert, dann aber den, der ſich nicht zur rechten Zeit loszureißen vermag, rettungslos vereinſamen läßt. Wie im Umgange mit hiſtoriſchen Schatten findet man Ueberfluß an Stoff zum Nachdenken, aber entwöhnt ſich des Handelns und ſchließlich des Umganges mit der Menſchheit. Man wird ſcheu. Feuerbach, von Natur ſchon geneigt, ſich auf der Defenſive zu halten, erachtete ſich allmählig für verkannt und hielt es nicht mehr der Mühe werth, auf das Publikum Rückſicht zu nehmen. Mochten ſeine Arbeiten verſtanden werden oder nicht, er allein wußte ja doch nur, was er zu thun habe. So

gerieth ſeine milde und fruchtbare Phantaſie auf das Seltſame. Als man ihn aus dieſem Weſen heraus riß, ihn in Wien das Leben wieder rauſchend umgab, und Schüler und Beſtellungen kamen, aber auch die Kritik ihn mit der Härte packte, mit der ſie jedes große Talent angreift, fühlte er ſich dem doch ſchon nicht mehr gewachſen. Geiſtig und körperlich erſchöpft, macht er ſich davon. Mitten in der Kraft ſeiner Jahre ſucht er wie ein gebrochener Penſionär des Schickſals Italien wieder auf und fällt, ſich ſelbſt überlaſſen, in das alte Experimentiren zurück, deſſen Anfänge wir ſchon in Rom aufſproſſen ſahen. Sein Tod vernichtet nun nicht einmal mehr große Hoffnungen, weder ſolche die er ſelbſt hegte, noch von Andern auf ihn geſetzte.

Meinem Gefühle nach iſt Feuerbach gegenüber nichts verſäumt worden. Wir lernen aus dem Buche, in dem der Graf von Schack kürzlich die Entſtehung und das Wachsthum ſeiner Galerie erzählt hat, mit wie warmer Anerkennung Feuerbachs Leiſtungen auch von Seiten dieſes aufopferungsfähigen Kunſtfreundes aufgenommen und herausgefordert worden ſind: die Begegnung hat zuletzt doch keine Frucht getragen. Zuviel Individuelles durchzieht heute den geiſtigen Verkehr des Menſchen und zu leicht iſt es, ſich voneinander auf Nimmerwiederſehen loszuketten. Wir ſchenken auch den Wienern gern Glauben, wenn ſie nachträglich verſichern, man habe bis zuletzt dem Künſtler gegenüber den beſten Willen gehegt. Offenbar ſcheiterte er in Wien aus elementaren Urſachen. Er wollte ſich ſelbſt überbieten und verkannte die Grenzen ſeines Talentes. Es laſtete von Anfang an dieſe Disharmonie zwiſchen Wollen und Können auf ihm und es ſcheint ihm oft nur zu ſehr gelungen zu ſein, Bewunderern und Freunden das Gefühl voll einzuflößen, welches er ſelbſt vielleicht nur zum Theil hegte: daß Wollen und Können bei ihm ſich deckten. Heimlich mußte er ſich ſagen, daß hier ein Irrthum walte. Wir ſtehen Alle heute nicht ſo feſt im Leben wie die Bürger früherer Jahrhunderte, die unſchuldiger an die Würde der eigenen

Zeit und an die Zukunft glaubten. Es ist uns unbehaglich zu Muthe. Die Welt erscheint Manchem wie ein kleines Häuschen innerhalb einer unbekannten, grenzenlosen Stadt, in dem wir nur zur Miethe wohnen und wissen nicht einmal, wer unser Hauswirth sei. Wir empfinden heute dunkel, daß eine Epoche geistiger Arbeit abschließe, die mit künstlichen Mitteln nicht verlängert werden könne, und der Boden, den wir nun betreten werden, liegt pfadlos vor uns.

Es ist eine besondere Gunst der Vorsehung, ruhig auf sich stehen zu dürfen. Cornelius arbeitete bis in die letzte Zeit, so einsam er sich sah, als warte die Menschheit auf jeden Strich von ihm. Goethe suchte bis zum letzten Tage die unendlichen Gedanken, mit denen er am Fortschritte der Menschheit theilnahm, emsig zu vermehren, obgleich er wohl wußte, daß jede Stunde seine letzte sein könne und obwohl er keinen Erben für die Uebernahme dieser Reichthümer hatte. Jacob und Wilhelm Grimm habe ich in Gedanken an das Bleibende ihrer Thätigkeit von der Welt scheiden sehen. Sie betrachteten ihre Studien als ein über das Persönliche hinaus dauerndes festes Element. Deutschland und Deutsche Wissenschaft hatten etwas Ewiges für sie. Es erfüllt diese Beruhigung nicht allein große, besonders begabte Naturen, auch ganz bescheidene Arbeiter wieder werden sich darin beruhigen dürfen, da wo die Könige bauten, ihr bischen Kalk und Steine zugetragen zu haben: die aber, die sich durch ihr Talent zum Höchsten gelockt fühlen und doch schließlich nichts vor Augen haben, das ihnen die Sicherheit gäbe, wirklich geleistet zu haben was sie zu leisten sich berufen glaubten: über Nacht kann die Ungewißheit des heutigen geistigen Daseins auf diese hereinbrechen wie ein Frühling mit heißen Tagen und verrätherischen Nachtfrösten. Verzweifelnd beobachten sie sich selbst. Immer wieder drängt sich junges Laub hervor und immer wieder erfriert es. Eines Tages empfinden sie ihre Productionskraft als erschöpft. Auch in früheren Jahrhunderten sehen wir große

Talente bis zu einem gewiſſen Punkte gelangen und dann abbrechen: in unſerer Zeit aber, wo Alles ſo raſch und ſo grell beleuchtet zu Tage tritt, häufen ſich die Schickſale dieſer Art und erſcheinen als beſonders traurig, eben weil ſie als ſo durchaus natürlich und nothwendig erſcheinen.

Zwei Dürerſche Kupferſtiche.

1.

Dürers „Großer Satyr", oder wie der Stich auch genannt wird „Die Eiferſucht", oder wie der Meiſter ihn ſelbſt nennt „Der Herkules", gehört zu den größten Blättern ſeines Grabſtichels und zu ſeinen früheren Arbeiten.

Aus einem von jungen Bäumen und Gebüſch gebildeten dichten Hintergrunde, welcher jedoch nur die Mitte des Bildes einnimmt, ſo daß man neben ihm zu beiden Seiten in eine offene belebte Ferne hineinſieht, tritt eine Frau in fliegenden Gewändern, die mit einem tüchtigen Stücke Baumaſt in beiden Händen zum Schlagen ausholt. Ihr Zielpunkt iſt das ſeltſame Paar, welches links unter ihr den Vordergrund einnimmt. Hier ſehen wir eine weibliche Geſtalt, deren Gewand rings abgeſunken den Boden bedeckt, in voller Nacktheit lang hingeſtreckt im Schooße eines Satyrs. Unmuthig wendet ſie, rückwärts über ihre Schulter ſehend, den Blick der Angreifenden zu, indem ſie zugleich das Geſicht zu verhüllen ſucht. Der Satyr blickt erſtaunt auf und greift nach dem natürlichen Seitengewehr der Renaiſſanceſatyrn, einem gewaltigen Kinnbackenknochen, der ihm zur Hand lag.

Von der andern Seite außerdem aber naht Vertheidigung. Den breiten Rücken zeigend, ſteht mit weitgeſpreizten Beinen

ein nackter Mann da, einen ausgeriſſenen jungen Baumſtamm, der allenfalls als Keule gelten dürfte, mit beiden Armen horizontal vor ſich erhebend, als wolle er der zuſchlagenden Frau eine Schranke entgegenhalten. Seine Kopfbedeckung iſt ein über die Ohren gezogener Kranz von antiker Form, aus und über dem ſich eine helmartige Mütze erhebt, deren bildendes Element ein krähender Hahn mit ausgeſtreckten Flügeln ausmacht. Ueber den Ohren ſind auf dem Kranze gewundene Hörner angebracht. Als fünfte Perſon der Compoſition figurirt ein kleiner nackter Junge, welcher aus dem Gebüſche zur Seite davonläuft, in der einen Hand einen flatternden Vogel am Flügel haltend.

Vaſari ſagt, Diana verfolge eine Nymphe auf unerlaubten Wegen. Heller erklärt, die eiferſüchtige Geliebte des Satyrs ertappe dieſen mit einer Anderen. Kupido „nehme erſchrocken die Flucht, weil er vergeſſen habe die andere Geliebte blind zu machen“. Es iſt nicht klar, was Heller damit meint. Auch ſchwankt er, ob der Mann mit dem Hahne die ſchlagende Frau zurückdränge oder ſelber auf den Satyr und ſeine Genoſſin losſchlagen wolle. A. v. Eye, in ſeinem „Leben und Wirken Albrecht Dürers“ hält die vier Leute für Liebes- oder ſogar für Ehepaare. Der große Satyr werde von ſeiner eigenen Frau überfallen, während er die des andern in den Armen halte. Ob unter deſſen Schutze ſogar, läßt Eye unentſchieden. George Dupleſſis, welcher zu Amand-Durands großer Dürerpublikation den Text verfaßt hat, urtheilt in dieſer Beziehung lieber gar nicht: er ſagt, der Mann halte einen Knüppel in die Höhe. Max Allihn in ſeinen „Dürerſtudien“ dagegen läßt ihn die ſchlagende Frau zurückdrängen, was das Richtige ſcheint.

Thauſing in ſeiner Biographie Dürers übergeht dieſe Deutungen ſämmtlich. Für ihn iſt entſcheidend, daß, was erwieſen iſt und was den Andern unbekannt war, Dürer ſelbſt ſeiner Zeit dieſen Stich den „Herkules“ genannt habe. Darauf hin erkennt er in dem Manne mit dem Hahne auf dem Kopfe

Herkules, in dem Satyr den Centauren Neſſus, in der liegenden Frau Dejanira. Die zuſchlagende Frau läßt er als „unerklärbar“ auf ſich beruhen: er wiſſe nicht welche „mittelalterliche Auffaſſung der Mythe“ bei dem Ganzen vorgeſchwebt habe.

Von Thauſing wird auch die Hypotheſe aufgeſtellt, der Stich rühre gar nicht von Dürer her. Es giebt nämlich Nachſtiche dieſes und einiger anderer Dürerſcher Blätter, welche mit einem W gezeichnet ſind und dem bekannten Nachſtecher Wenzel von Olmütz zugeſchrieben werden. Thauſing hält dagegen dieſe mit W gezeichneten Blätter für die Originale und Dürers A D gezeichneten Arbeiten für die Nachſtiche. Jenes W ſoll Wohlgemuth bedeuten, Dürers alten Lehrmeiſter, den Andere auch ſchon, aber als Copiſten Dürers hinter dem Buchſtaben geſucht haben. Ich kann dem nicht beiſtimmen.

Die mittelalterliche Auffaſſung des Herkulesmythus, welche von Thauſing als unbekannte Quelle der Compoſition angenommen wird, müßte vom antiken Mythus ſtark abweichen. Statt Neſſus über den Fluß herüber mit ſeinen Pfeilen zu erlegen, würde Herkules hier alſo mit dem Baumſtamme direkt auf Neſſus und Dejanira losſchlagen — ſo nämlich faßt Thauſing die Bewegung des Mannes mit dem Hahne auf — und obendrein käme ihm eine Frau dabei zu Hülfe, für welche in der Sage kein Platz zu ſchaffen wäre. Wir gewahren im Alterthume die Neigung, Herkules als Säufer und Freſſer zu carikiren, und eine Komödie wäre wenigſtens denkbar, worin er neben Neſſus und Dejanira eine komiſche Rolle ſpielte: indeſſen weder iſt im Alterthume dergleichen zu finden, noch irgend in der Litteratur und Kunſt des Mittelalters, welche ſich ſchließlich doch überblicken laſſen, eine Spur davon ſichtbar. Herolt in ſeiner Ueberſetzung des Diodorus Siculus erwähnt nichts, was irgend dahin zu zielen ſchiene.

Dafür freilich, daß die Renaiſſance zwiſchen Satyrn nnd Centauren keinen Unterſchied mache, bringt Thauſing Beweiſe bei, und ſogar ſolche, welche dies gerade bei Neſſus neben Dejanira

conſtatiren. Er erinnert an das kleine Blatt von Pencz, mit zwei Figuren unter der Beiſchrift „Neſſus“ und „Dejanira“, welche beide dem Paare des Dürerſchen Stiches durchaus ähnlich ſind. Thauſing kann ſogar auf einem anderen Blatte von Aldegrever, der gleich Pencz zu Dürers Nachfolgern gehört, die Scene der Erſchießung des Neſſus über den Fluß herüber nachweiſen, welche jedoch correct der antiken Mythe entſprechend dargeſtellt iſt. Vorn ſteht Herkules, im Hintergrunde, am andern Ufer des Fluſſes ſehen wir Neſſus in Satyrgeſtalt, welcher ſterbend der nackt neben ihm ſtehenden Dejanira das Gifthemde übergiebt. Faſt ſieht es aus, als habe Aldegrever Dürers Compoſition corrigiren wollen, indem er ſie der ächten Erzählung anpaßte.

Allein, in dieſem Falle, was denn konnte Dürer, dem die Mythe in der Geſtalt, wie Aldegrever ſie giebt, nicht unbekannt ſein durfte, bewogen haben, ſie in ſo abweichender Form darzuſtellen? Denn offenbar irren die, welche annehmen, der Mann mit dem Hahne ſchlage auf das Paar los: er wehrt vielmehr, was auch dagegen geſagt werden möge, die ſchlagende Frau zurück. Und gerade dieſe weibliche Geſtalt, welche die Mitte der ganzen Compoſition bildet, bleibt unerklärt.

Noch räthſelhafter aber wird die Sache dadurch, daß eine zweite Compoſition Dürers exiſtirt, ein Holzſchnitt, von ihm ſelber mit „Erkules“ überſchrieben (während dort die Benennung nur nachgewieſen war) und diesmal auch Herkules ohne Zweifel darſtellend, in einer Poſition aber, welche wiederum ſo unerklärlich iſt, daß Thauſing noch einmal zu der Auskunft ſeine Zuflucht nimmt: es müſſe eine ihm unbekannte mittelalterliche Auffaſſung des Herkulesmythus zu Grunde liegen.

Herkules, ein Hirſchfell um Bruſt und Schultern geworfen und die Keule zum Schlage gefaßt, tritt einem nach rückwärts geſtürzten ſchwer bewaffneten Manne gerade auf den Bauch. Vergebens hält dieſer ſein zerbrochenes Schwert quer vor ſich: man ſieht, daß es mit ihm vorbei iſt.

Nicht aber auf den Boden iſt er gefallen, ſondern auf einen zweiten Bewaffneten, welcher bereits halb abgethan auf dem Geſichte daliegt, und auf den er ſeinerſeits nun derart hingeſunken iſt, daß die beiden Rücken gerade aufeinander paſſen. Noch Auffallenderes zeigt der Hintergrund. Eine bekleidete weibliche Geſtalt ſteht mit über den Kopf gehaltenen Händen wehklagend da und auf ſie los ſtürzt, mit fliegendem Haar und mit geſchwungenem Kinnbackenknochen, eine nackte Megäre. Auch Heller und Eye geſtehen zu, nicht zu wiſſen was das bedeute. Nicht Herkules, ſondern „ein Wilder" ſei dargeſtellt. In Verbindung mit dem oben beſprochenen Stiche bringt Niemand dieſe Compoſition. — Die Aufgabe bleibt beſtehen: bei beiden Blättern nachzuweiſen, was Dürer überhaupt mit ihnen gewollt habe. —

Es iſt bekannt, daß Dürer bei ſeinen Darſtellungen aus dem Kreiſe der antiken Mythe unter dem Einfluſſe der gleichzeitigen Italiäner, beſonders Mantegna's ſtand. Entweder copirt er italiäniſche Stiche, oder er operirt mit von daher entlehnten Figuren. Schon früher hatte ich (Jahrgang 1871 der preuß. Jahrbücher) die Vermuthung ausgeſprochen, die zuſchlagende Frau unſeres Stiches ſcheine einer ähnlichen Geſtalt der, mir damals unbekannten, Federzeichnung zu entſprechen, auf welche hin Dürer als anfangender Meiſter in die Nürnberger Maler-Gilde eintrat: einer Copie der „Ermordung des Orpheus durch die Bachantinnen" von Mantegna. Thauſing, welcher das heute in Bremen befindliche Blatt vor ſich hatte, beſtätigt dies.*) Nicht weniger entſpricht der Satyr unſeres Stiches den damals in Italien gebräuchlichen Darſtellungen, und ebenſo läßt ſich die Frau im Schooße des Satyrs auf eine ähnliche Figur bei Mantegna

*) Ephruſſi, Albert Dürer et ses Dessins (1882) theilt das betreffende Material in Reproductionen mit. Signorelli malte in Siena einen von den Nymphen getödteten Orpheus. Biſcher, Signorelli S. 313. Für die anderen Geſtalten vergleiche man den von Dürer mit der Feder copirten Tritonenkampf Mantegna's. Gazette des Beaux-Arts, 1879. S. 455.

zurückführen. Auch der kleine Junge mit dem Vogel gehört dahin. Uebrig bleibt nichts als der nackte Mann mit dem Hahne auf dem Kopfe, welcher, ſcharf nach der Natur gezeichnet, durchaus als Dürers Eigenthum gelten muß, den Kopf und deſſen Behelmung jedoch abgerechnet, welche wiederum ohne Mantegna's Vorbilder nicht zu Stande gekommen wären.

Es exiſtirt eine Suite von Kriegerköpfen in Profil, welche Novelli nach Zeichnungen von Mantegna geſtochen hat, wo die aus den ſeltſamſten Elementen componirten antikiſirenden Helme die Hauptſache ſind. Man möchte dieſe Erfindung beinahe Lionardo zuſchreiben, deſſen phantaſtiſcher Waffenſchmuck auf der florentiner „Reiterſchlacht" nach demſelben Principe geformt iſt. Daß Dürer dieſe Helmphantaſien wohl gekannt habe, ergiebt ſich, abgeſehen von unſerem Blatte, aus den Helmen der beiden Gewappneten, welche neben dem „großen Pferde" und dem „kleinen Pferde", beides Stiche von 1505, ſichtbar werden. Dürer iſt hier noch freier vorgegangen als bei dem Manne mit dem Hahne; ja, der aus einem Schmetterlinge gebildete Helm auf dem „kleinen Pferde" übertrifft womöglich Mantegna's Erfindungen.

Allein nicht nur die einzelnen Figuren unſeres Stiches laſſen ſich als entlehnt nachweiſen, ſondern auch ihre Zuſammenſtellung iſt es. Hier muß von der eigenthümlichen Freiheit der italiäniſchen Meiſter bei Benutzung von Elementen der antiken Mythe die Rede ſein.

Ein in Privatbeſitz in England befindliches kleines Gemälde Raphaels, aus ſeiner erſten Zeit, welches dem Publikum nur aus zwei Stichen Gruners bekannt geworden iſt, zeigt einen in Helm und Panzer auf ſeinem Schilde ſchlafenden Jüngling, hinter dem ein junger Lorbeerbaum aufſprießt. Zur Linken ſteht eine Frau, die in der einen Hand ein Schwert, in der andern ein Buch (oder, nach Andern, einen Spiegel) hält, zur Rechten eine andere, mit einer Blume in den vorgeſtreckten Fingern.

Paſſavant, dem ſich Förſter anſchließt, ſieht die Viſion eines jungen Ritters darin, dem der wahre Ruhm und die Wolluſt ſich zur Wahl darſtellen. Nach anderer Auffaſſung wäre es der Ritter Georg mit zwei ſymboliſchen Geſtalten. Nach noch anderer Herkules am Scheidewege.

Mir ſcheint am einfachſten, anzuerkennen, daß die Legende des Prodikos von Herkules am Scheidewege als Urſprung der Compoſition gelten dürfe, daß dieſe aber keineswegs dieſe Legende illuſtriren ſolle, ſondern daß eine andere Allegorie in ihr zu erblicken ſei.

Als Beweis hierfür möge eine Compoſition ähnlicher Art dienen, welche Vaſari als ein Werk des Carotto's beſchreibt, das auf ausdrückliche Anordnung ſeines Beſtellers in folgender Geſtalt zur Ausführung gekommen ſei. Ein nackter junger Mann ſteht neben einer Minerva, welche auf die Fama deutet, die in der Luft ſichtbar iſt und ihm, ihr zu folgen, winkt, während Müßiggang und Faulheit ihn feſthalten wollen. Hier ſehen wir gleichfalls, wie die Erzählung des Prodikos den Punkt bilden von dem Carotto ausging; darſtellen aber wollte auch er ſie nicht.

Wie frei die Renaiſſance in dieſer Richtung benutzte was das Alterthum ihr lieferte, zeige ein drittes Beiſpiel.

Bekannt iſt das durch den ſchönen Stich des Marc Anton auf uns gekommene Parisurtheil des Raphael. Hier lag gewiß die Abſicht vor, den Mythus zu geben.*) Vergleichen wir mit Raphaels Darſtellung nun aber eine Zeichnung des Francesco Francia, welche auf den erſten Blick dieſelbe Scene darzuſtellen ſcheint, trotzdem aber etwas ganz anderes giebt.

Einen nachdenklich daſitzenden nackten Jüngling haben wir vor uns, der in der einen Hand einen Stab, in der andern

*) Raphael folgte zwar, wie es ſcheint, der Beſchreibung eines erdachten, antiken Gemäldes, welche ſich bei Sannazar findet, aber dies hindert nicht, daß er trotzdem eben nur das antike Märchen darſtellen wollte und nichts weiter. Jahn hat nachgewieſen, wie zu dieſem Zwecke antike Ingredienzien in die Compoſition aufgenommen worden ſind.

einen Apfel hält. Um ihn her drei weibliche Figuren. Die eine vorn rechts, nackt, auf einer Lanze trophäenartig einen Helm mit einem Schild führend: Pallas also. Die andere mit einem Füllhorn, aus welchem Flammen schlagen: Venus also. Aber hier schon fällt auf, daß diese Figur so zur Seite gewandt dasteht, als wisse sie bereits, daß sie den Preis nicht empfangen werde. Noch auffallender muß sein, daß sie mit langen Gewändern verhüllt ist. Die dritte Gestalt aber trägt eine Leier im Arme. Hier wäre Juno ganz unmöglich. Auch sollten weder sie, noch Pallas und Venus dargestellt werden, sondern nur die Allegorie: wie ein Jüngling sich von der Wollust abwendet und zweifelhaft ist, ob er sich der Muse oder der kriegerischen Thätigkeit zuwenden solle. Ebenso sicher bei Francia nur eine Allegorie, als Raphaels Parisdarstellung nichts weiter als eine Illustrirung der Mythe sein sollte.

Zu diesen beiden Kategorien antikisirender Compositionen tritt nun jedoch eine dritte, wo wir es weder mit Allegorie noch mit Mythendarstellung, sondern mit einer zweifelhaften Gattung zu thun haben, welche ornamentaler Art ist und einen nur zufälligen Inhalt darbietet.

Bei Mantegna und seiner Schule treffen wir öfter Stiche an, welche Thaten des Herkules darstellen. In der Erfindung überraschender Körperverschlingungen wird hier der Ruhm gesucht. Man wählte dies Thema wohl nur deshalb mit Vorliebe, weil es hervortreten ließ, was man als Zeichner könne. Und deshalb vielleicht eben weil empfunden wurde, daß durch diesen akademischen Zweck die Darstellung etwas Kahles bekommen, suchte man dem Mangel durch Zuthaten abzuhelfen, in denen weder eine allegorische Absicht, noch die Erweiterung des Mythus zu suchen ist. So zeigt ein Blatt Mantegna's Herkules im Kampfe mit einer Schlange. Die Beischrift Invicto divo Herculi läßt außer Zweifel, daß Herkules gemeint sei. Diesem aber sind spitze Pansohren gegeben. Wohl nur um die Gestalt durch

dieſen märchenhaften Zuſatz über den Werth einer bloßen Actfigur hinauszuheben.*)

Es ſcheint, daß von dieſen Thaten des Herkules der norditaliſchen Schule nicht Alles auf uns gekommen ſei, denn es weiſen auf ſie ganze Serien derartiger Darſtellungen zurück, welche die ſpäteren Deutſchen Kupferſtecher, wie Bink, Beham, Aldegrever, Solis u. A. producirt, ſicher aber nicht erfunden haben: überall ſchimmern hier italiäniſche Muſter durch.**) Die beſten und früheſten dieſer Darſtellungen finden ſich in den Holzſchnitten eines unbekannten Meiſters C S erhalten. Die Ausführung des Schnittes iſt hier oft ſehr mangelhaft und die Zeichnung ſtreift zuweilen an's Carrikirte, die Compoſition aber läßt erkennen, daß ihm ganz vorzügliche Originale, vielleicht aus der Schule des Lionardo vorgelegen haben. Ich nenne auch den Letzteren hier, weil einige der Herkulesſtellungen des Meiſters C S auffallend mit den Figuren ſtimmen, welche Lionardo für ſein Malerbuch gezeichnet hat, andere dagegen ſo aufgefaßt ſind, daß ſie als Paradigmata für das darin Ausgeführte gelten dürften. Man glaubt bei dieſen Figuren die Abſicht zu erkennen, die Mechanik der menſchlichen Muskelkraft in beſtimmten Fällen zu erläutern. Wie Herkules die beiden Säulen, welche er an der Meerenge aufſtellen wird, auf ſeine Schultern gelegt hat, iſt eine meiſterhafte Darſtellung. Die Art, wie er als Stierbändiger erſcheint, hat etwas man möchte ſagen Wiſſenſchaftliches, das direct auf Lionardo hinweiſt. Dieſe Holzſchnitte nun des Meiſters C S liefern uns die Muſter, nach denen Dürer — falls ihm nicht die Originale ſelbſt vorlagen — ſeinen Großen Satyr und den Holzſchnitt Erkules gearbeitet haben kann.

---

*) Auf einer Raphael zugeſchriebenen Zeichnung, welche den H. Martin darſtellt, der den Mantel zerſchneidet, hat der Bettler Hörner.

**) Albertini, (Crowe u. Cav. Jordan, II, Anhang) führt drei große Gemälde Verrocchio's an, welche Thaten des Herkules darſtellten.

Ziehen wir Letzteren zuerſt in Betracht. Gegenſtand der Darſtellung iſt der Tod des Rieſen Geryon.

Dem Mythus zufolge tödtet Herkules zuerſt den die Heerde bewachenden Hund, dann den Hirten, treibt darauf die Rinder fort und erſchießt den nachſetzenden Geryon mit ſeinen Pfeilen.

Geryon war durch Dante bereits in die Phantaſiewelt der Renaiſſance eingeführt worden. Der Meiſter C S formt den Mythus ganz von Neuem. Er läßt Geryon nicht von weitem ſchießen, ſondern im Kampfe Mann an Mann mit Herkules begriffen erſcheinen. Hund und Hirte fallen gleichfalls fort und auch von Pfeil und Bogen nichts ſichtbar. Geryon vertheidigt in voller Ritterrüſtung ſeine Heerde und hat von Herkules einen Schlag empfangen, daß er rückwärts auf die Rinder ſtürzt, von denen er eines im Falle erdrückt. Herkules ſetzt ihm den Fuß mitten auf den Bauch, packt ihn am Barte und will eben mit der Keule den entſcheidenden letzten Schlag thun. Im Hintergrunde erblickt man zwei die Hände ringende Frauen, deren ganzer Habitus italiäniſche Herkunft bekundet.

Die Verwandtſchaft dieſer Compoſition mit der des Dürerſchen „Erkules" iſt klar und ebenſo erſichtlich, daß der Meiſter C S nicht etwa Dürer nachgeahmt haben könne. Außer dem allgemeinen Anblicke beſtätigen Kleinigkeiten den Zuſammenhang. Die Rüſtung des Geryon z. B. iſt von Dürer mit allen ornamentalen Kleinigkeiten copirt worden. Warum aber hat er aus der zweiten die Hände ringenden Frau des Meiſter C S eine nackte Megäre gemacht, welche mit dem Knochen dreinſchlägt, und warum iſt das von Geryon im Fall erdrückte Rind des Meiſter C S in einen unter Geryon liegenden zweiten Gewaffneten verwandelt?

Dieſen zu deuten, würde vielleicht möglich ſein. Man pflegt Pirkheymer als den Dürerſchen Hausphilologen anzunehmen: Pirkheymer könnte ſeinen Freund auf die alte Auffaſſung hingewieſen haben, derzufolge Geryon aus drei zuſammen-

gewachsenen Männern bestand, und Dürer hätte eine solche Collektivfigur dann wenigstens mit zwei Gestalten darzustellen versucht. Freilich ist von einer körperlichen Verbindung der Figuren nichts zu bemerken und nur ihre seltsame Lage bringt mich auf den Gedanken. Allein auch wenn dem so wäre: immer bliebe die wüthende Frau mit dem Knochen noch zu erklären.

Hier nun zeigt sich, daß Dürer vom Mythus absehend nichts als eine ornamentale Figurenzusammenstellung suchte: sein Holzschnitt „Erkules" gehört zu jener dritten Kategorie von Compositionen nur scheinbar mythischen Inhaltes, welche weder Allegorie noch exakte Darstellung einer Mythe sein sollen.

Gleich den erwähnten Pansohren des Herkules sehen wir auch auf einigen der Blätter des Meister C S ornamentale märchenhafte Zusätze ohne tiefere Absicht angebracht. Der Darstellung, wie Herkules die Säulen zur Meerenge schleppt, sind ein getödtet daliegender molchartiger Drache, ein Todtenschädel am Boden, sowie eine kleine Trophäe aus Waffenstücken offenbar nur deshalb zugesetzt, weil dadurch die Scene interessanter wurde. Keine Mythusvariante liegt hier vor. Derartiges phantastisches Beiwerk, welches in vielen Compositionen des Mantegna und seiner Schule durchbricht, erscheint öfter bei Dürer. Wenn er dem „kleinen Pferde", einem derben realistischen Gaule, jenen Ritter beigab mit Schmetterlings-Helm und geflügelten Schuhen, wenn er im Hintergrunde auf dem Gemäuer ein Gefäß anbrachte, aus dem Feuer lodert, so sind das Zuthaten ohne besondern Inhalt. In derselben Weise also hatte Dürer auf dem Holzschnitte „Erkules" die eine händeringende Frau des Meister C S in eine dreinschlagende Megäre verwandelt, deren Original wir übrigens wiederum auf einem Stiche Mantegna's entdecken, welcher unter dem Titel „Invidia" einen Kampf von Meerungeheuern zeigt und diesen Titel ebensogut entbehren könnte.

Diese fischhaften Gestalten, Seeungeheuer, Tritonen, Satyrn, scheinen auf Dürers Phantasie einen starken Eindruck gemacht

zu haben. Er verwendet ſie mit Vorliebe und eignet ſich ihr Entſtehungsprincip für ſeine Deutſchen Ungeheuer, Wappenthiere, wilden Männer, beſonders aber Teufel an. Mit naturwiſſenſchaftlichem Eifer macht er Collectaneen für dieſe organiſchen Scheuſale, und die Sorgfalt, mit der die Dinge ausgeführt werden, läßt das Vergnügen erkennen, das er darin fand. Im vorliegenden Falle ließ er ſeine Phantaſie auf das Unbefangenſte walten. Das Publikum, dem ſeine Holzſchnitte verkauft wurden, wußte nichts von Geryon. Dürer eignete ſich von dem italiäniſchen Originale an was ihm paßte, ſetzte hinzu was ihm einfiel, und brachte ein Abenteuer im Märchenlande fertig, das denen die es kauften etwas zu ſehen und zu rathen geben ſollte ohne trotzdem Geheimniſſe zu enthalten.

Aehnlich liegen die Dinge bei Dürers Großem Satyr.

Der Holzſchnitt des Meiſters C S, welcher hier nachgeahmt worden iſt, bietet folgende Darſtellung.

Zwei auf dem Boden liegende Satyrn haben eine nackte Frau zwiſchen ſich niedergeriſſen und halten ſie feſt. Sie ſchreit und winkt nach einem Retter, der auch bereits erſchienen iſt. Dicht vor ihnen Dreien ſteht Herkules mit geſchwungener Keule, an der ein mit Ketten befeſtigter Morgenſtern ſichtbar iſt. Im Hintergrunde liegt ein Satyr bereits erſchlagen da. Die beiden vorn ſtrecken die Hände abwehrend vor, als ob ſie die Kinnbackenknochen neben ſich zur Vertheidigung gar nicht zu erheben wagten. Auf den erſten Blick erkennen wir hier die Elemente des Dürerſchen Blattes, nur daß die Frau bei Dürer nicht nach Hülfe ruft, daß ſtatt des zweiten Satyrs des Meiſters C S bei Dürer der Mann mit dem Hahne eintritt, und daß der zuſchlagende Herkules des Meiſters C S von Dürer in die zuſchlagende Frau verwandelt worden iſt, welche aus dem Walde hervortritt. Trotzdem iſt die Verwandtſchaft beider Compoſitionen erſichtlich und auch hier wiederum nicht denkbar, daß der Meiſter C S etwa nach Dürer gearbeitet haben könnte.

Was aber wollte der Meiſter C S darſtellen? Keines der Erga oder Parerga des Herkules läßt ſich mit dieſer Compoſition vereinen, zumal der Raub der Dejanira nicht, auch wenn wir wiederum Satyr und Centaur für identiſch nehmen wollten.

In dieſem Falle ſehen wir recht, welche Freiheiten die Renaiſſance ſich erlaubte. Ein kleines Blatt Aldegrevers nämlich trägt eine Unterſchrift, welche Alles aufklärt. Aldegrever, wir wiſſen nicht nach welchem Originale, zeigt dieſelbe Scene, nur wie ſie einige Minuten ſpäter ſich entwickelt hat. Der räuberiſche Satyr liegt bereits abgeſtraft da, die nackte Frau hat ſich erhoben und iſt im Begriffe an Herkules' Hand den Schauplatz zu verlaſſen. Darunter ein Diſtichon, welches uns belehrt, Herkules beſtrafe hier die Centauren, welche die Neuvermählte des Pirithoos geraubt! Nicht zufrieden alſo mit den eignen Thaten des Herkules, hat die Renaiſſance die des Theſeus noch dazugeſchlagen, ſo daß nicht Theſeus, ſondern Herkules es iſt, welcher auf der Hochzeit der Lapithen die geraubte Deidamia befreit. Dieſer Irrthum ging durch: auch der Meiſter C S glaubte Herkules und nicht Theſeus darzuſtellen, wie ein unter einem der beiden Exemplare, welche das Berliner Kupferſtichkabinet beſitzt, befindlicher (franzöſiſcher) Vers beweiſt. Dürer aber, als er die Compoſition für ſeine Zwecke umbildete, behielt für ſeinen Kupferſtich den Namen „Herkules" bei, ohne ſich daran zu kehren, daß Herkules, den er in die mit dem Baumaſt dreinſchlagende Frau verwandelt hatte, auf ſeiner eigenen Compoſition nun gar nicht mehr vorkam.

Die Compoſition wird ſo wie Dürers Stich ſie erſcheinen läßt, wieder ganz im Allgemeinen als Allegorie zu nehmen ſein. Denn ſcheint der Meiſter bei dem Holzſchnitte „Erkules" nichts im Sinne gehabt zu haben, als ſeiner fabulirenden Laune freien Lauf zu laſſen, ſo dürfen wir das doch nicht bei einem Kupferſtiche annehmen, welcher zu ſeinen mit beſonderem Fleiße ausgeführten Blättern gehört und bei dem der Ausdruck der Seelenſtimmung

auf den Gesichtern mit auffallender Sorgfalt behandelt worden ist. Dürer muß etwas Bestimmtes im Auge gehabt haben. Und was es gewesen sei, hat Max Allihn in seinen Dürerstudien so befriedigend dargelegt, daß wenig hinzuzufügen bleibt.

Nicht nur in Italien war im Zeitalter der Reformation die Allegorie heimisch. Auch bei uns herrschte sie in Kunst und Litteratur als beliebtes Mittel, allgemeine Wahrheiten oder specielle Verhältnisse zu umschreiben. Den kühnsten Zusammenstellungen begegnen wir hier.

Im vorliegenden Falle ist Dürers Bilderschrift leicht zu lesen. Satyrn und Centauren waren für Alterthum und Renaissance die Repräsentanten des wilden Naturlebens. Dieses braucht sich nicht gerade in leidenschaftlicher Form zu äußern; wir finden bei Dürer sehr gutmüthige Satyrn. So den auf dem kleinen Stiche von 1505, der, tief im Walde, seiner Frau, die ein Kind im Schooße hat, Musik vormacht. Auf unserem Stiche repräsentirt der Satyr, wie man heute sagen würde, die ungezügelte Leidenschaft. Die Frau neben ihm widerstrebt ihm nicht. Die Frau dagegen, welche zuschlägt, ist die ehrbare Frau, welche ein Recht hat, dreinzuschlagen wo Unehrbares geschehen soll; der Mann mit dem Hahne aber ist der Repräsentant derer, welche ihre Frauen womöglich selber darleihen oder sonst als schützende Kuppler figuriren.

Allihn meint, der Name Hahnrei sei erst zu Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar, allein der Ausdruck cocu, auch wenn er ursprünglich nichts mit Hahn zu thun hatte, kommt bereits im 13. Jahrhandert vor, und cornutus ist noch älter; κέρατα ποιεῖν verstanden bereits die Griechen. In welchem Grade die Phantasie der Deutschen Bürgerschaften im 15. und 16. Jahrhundert aber sich öffentlich mit Darstellung ehlicher Verhältnisse befaßte, zeigen, um nur dies zu nennen, die Nürnberger Fastnachtspiele, wo selten von Anderm die Rede ist. Wir haben einige Federzeichnungen Dürers, welche bis jetzt noch

nicht erklärt worden ſind, die meiner Meinung nach als allegoriſche Illuſtration der damals die Völker zum erſtenmale verheerenden Krankheit aufzufaſſen ſind, an welcher Hutten zu Grunde ging. Wir haben Dürers berühmten Stich: der Traum des Doctors, wo wir ſehen, was einem kranken Manne, der am Ofen eingeſchlafen iſt, der Teufel für Geſichte in die Phantaſie einbläſt. Wir haben den alten Mann, welcher mit Gold die Gunſt einer Frau erkauft.

In letzteren beiden Fällen hat Dürer ſeinen Darſtellungen ſogar allegoriſche Erklärungen beigegeben. Beim alten Manne, den eine junge Frau bethört, ſehen wir im Hintergrunde einen Gaul der ſich an einem Baumſtamm reibt; beim Traume des Doctors einen kleinen Amor der auf Stelzen zu gehen verſucht. Allihn weiſt auf den epigrammatiſchen Sinn hin, in welchem der kleine Junge mit dem Vögelchen, das er gefaßt hält, auf unſerem Stiche vielleicht zu nehmen wäre, und daraufhin könnte man dem Stiche den Namen „die Ueberraſchung“ geben.*) Doch ich würde vorſchlagen, lieber den alten Titel „Der große Satyr“ wieder aufzunehmen.

Die bei Mantegna zu beobachtende Neigung für das Märchenhafte, Abenteuerliche ſcheint von einer beſtimmten Schule ausgegangen zu ſein, als deren Häupter Verrocchio und Donatello daſtehen. Mit dieſen Meiſtern beginnt, im Gegenſatze zu der früheren Nüchternheit der florentiniſchen Auffaſſung, die Neigung zum Seltſamen, zu den bizarrie, wie es Vaſari nennt, die mit dem volleren Hereinbrechen der antiken Muſter und der antiken Litteratur in Verbindung zu ſtehen ſcheint. Von Donatello ging dieſe Anſchauung auf Mantegna, von Verrocchio auf Botticelli und Lionardo da Vinci, ſeine beiden Hauptſchüler, über; aber auch Andere, wie Filippino Lippi oder Signorelli, werden von ihr ergriffen. Lionardo's Neigung zu Carricaturen, in denen er

*) Auch das Kind iſt der oben angeführten Compoſition „Orpheus den die Frauen erſchlagen“ entnommen.

das Fratzenhafte gleichſam organiſch herzuſtellen ſucht, iſt die Blüthe der Bewegung, welche ſich über ihn hinaus jedoch nicht verbreitet hat, und die wir, in Erinnerung an ein ähnliches Phänomen der Deutſchen Litteraturgeſchichte, die romantiſche Schule der italiäniſchen Kunſt nennen könnten. Perugino hat beinahe nichts davon, auch Raphael iſt frei davon geblieben, und ebenſo der Kreis der Späteren, welche in Rom und Florenz maaßgebend waren. Michelangelo dagegen hat dieſe Anſchauung aufgenommen. Nicht jedoch als Maler, ſondern als Bildhauer und Architekt. Das Element fratzenhafter Ornamentik, welches ſpäter bis ins Coloſſale ging und ein ganzes Jahrhundert hindurch die Herrſchaft behielt, ſcheint auf die florentiner Romantik aus der Schule des Verrocchio und Donatello zurückzuführen.

Offenbar iſt auch Dürer von ihr ergriffen worden als er in den neunziger Jahren des Quattrocento auf ſeiner erſten Studienreiſe nach Norditalien kam, zu einer Zeit, wo Mantegna's und Lionardo's Lehre und Thätigkeit am productivſten und wirkſamſten waren.

1877.

2.

Eins der bekannteſten Blätter von Dürers Hand iſt der ſchöne Kupferſtich, auf dem wir einen Ritter in voller Rüſtung zu Pferde erblicken, in ruhigem Schritte fortreitend, während neben und hinter ihm zwei ſcheußliche Geſpenſter ſichtbar ſind: neben ihm, auf einer elenden Mähre der Tod, mit einer Krone auf dem verweſenden Kopfe, Schlangen zum Halsbande und einem Stundenglaſe in der erhobenen Hand; hinter ihm, zu Fuße, aber ſatyrartig auf Hirſchbeinen, ein Ungeheuer, deſſen Kopf ſeine hauptſächlichſten Elemente einem Schweinskopfe zu verdanken hat, der mit allerlei Zuſätzen verſehen hier die Grundlage für

Dürers Phantasiegebild lieferte. All das scheint auf den ersten Blick nicht befremdlich. An sich schon muß Jeder verstehen, daß Tod und Versuchung zum Bösen die nächsten Genossen eines Kriegsmannes sind; für das 16. Jahrhundert war die Individualisirung dieser beiden Mächte in der hier gegebenen Gestalt zumal natürlich. Dennoch hat die Composition in doppelter Hinsicht etwas Auffallendes.

Erstens, was die Art der Zusammenstellung der drei Figuren anlangt.

Tod und Teufel machen sich als bloße Zusätze zum Ritter fühlbar. Man merkt, daß beide Figuren nicht von Anfang an zu dem die ganze Platte breit ausfüllenden Ritter so hinzugedacht waren, daß alle drei Gestalten nicht gleichzeitig im Geiste des Künstlers geboren wurden. Tod und Teufel lösen sich, als mehr zum landschaftlichen Hintergrunde gehörig, von der Hauptfigur ab. Zumal beim Rosse des Todes wird das deutlich: die beiden Pferde nebeneinander scheinen nicht zugleich erdacht worden zu sein, sondern das des Todes ist kunstreich später zugesetzt. Tod und Teufel könnten hinter dem Ritter fehlen ohne dessen Gestalt in ihrer künstlerischen Einheit durch ihre Abwesenheit zu beeinträchtigen.

Diese Beobachtung zu machen, war jedoch nicht schwer. Die Grundlage der Composition bildet das herrliche Blatt der Albertinischen Sammlung: eine getuschte Federzeichnung vom Jahre 1498 mit der Ueberschrift: Dz ist di rustung zw der zit jm tewzschlant gewest. Hier sehen wir den Ritter allein, nur daß das Roß ruhig dasteht, während es auf dem Stiche von 1513 vorwärtsschreitet. Im Uebrigen sind hier wie dort derselbe Mann und das gleiche Thier dargestellt, den Kopf des Pferdes ausgenommen, der auf dem Stiche wie von einem ganz anderen Pferde zum übrigen Körper hinzugenommen scheint.

Ueber die Herkunft des Pferdes von 1513 habe ich mich anderorts bereits ausgesprochen.*) Im Gang, besonders aber

*) K. u. K. II., 230.

in der Geſtalt des Kopfes hat es Aehnlichkeit mit dem von Verrocchio modellirten Pferde der Reiterſtatue des Bartolommeo Colleoni zu Venedig, das Dürer, als er in Venedig war, oft genug zu Geſichte gekommen ſein mußte. Ich hatte ausgeführt, wie für dieſes Werk die griechiſchen Roſſe auf dem Giebel der Marcuskirche maaßgebend geweſen waren und wie ſo, durch Vermittlung des italiäniſchen Werkes, Dürers Deutſchem Ritterpferde ſein Theil griechiſches Blut in die Adern gefloſſen ſei.

Die Wiener Federzeichnung von 1498 iſt offenbar nichts weiter als was die Ueberſchrift ſagt: eine Studie. Die Frage ſteigt nun auf, was Dürer damit ſagen wollte, daß er 1513 dem einfachen Reiter Tod und Teufel zufügte? War es eine bloße Verzierung im Sinne des Jahrhunderts, oder hatte Dürer dabei etwas Beſtimmtes im Sinne? Dies iſt das Zweite, was uns bei der Arbeit auffällt. Nähmen wir an, Dürer habe nichts weiter beabſichtigt, als in der Art der beliebten Todtentanzdarſtellungen ſeinen einſamen Ritter zu einer ſymboliſchen Compoſition zu erweitern, ſo würde ſich zeigen, daß der Stich 1513 aus beſonderen Gründen hier doch eine Ausnahme bilden und nicht ganz verſtändlich ſein würde.

Die Darſtellung des Todtentanzes war vom 14. bis 16. Jahrhundert wohl in den meiſten Deutſchen und franzöſiſchen Städten zu finden. Das Thema muß ſehr populär geweſen ſein. Es liegt ihm ein Gedanke zu Grunde, der etwas heidniſch grauſames hat. Um den ſterbenden Leib kümmerte ſich die chriſtliche Lehre wenig: alles kam auf die ihm entweichende Seele an: ob Engel oder Teufel ſich ihrer bemächtigten. Der Todtentanz aber ignorirt die Seele völlig: es handelt ſich hier nur um den ſterbenden Leib.

Die Idee des Todtentanzes iſt keineswegs die, daß der Tod alle Geſtorbenen gleich mache. Dies glaubte im gewiſſen Sinne Niemand in jenen Jahrhunderten. Die Bevölkerungen Europa's waren durch eine Reihe faſt unüberſteiglicher Schranken in Stände

geſchieden, die unter ſich eine feſte Rangordnung innehielten, deren Beſtand über das Grab hinaus angenommen wurde. Wie der irdiſchen Hierarchie eine himmliſche Hierarchie entſprach, verhielt ſich der irdiſche Menſch in der Unſterblichkeit wie in einer Fortſetzung ſeines irdiſchen Standes, die ſich bis auf die Kleider erſtreckte. Wir gewahren da Fürſten, weltliche und geiſtliche, Ritter, Mönche, Bauern u. ſ. w., bis ihnen endlich beim Jüngſten Gericht erſt der Rang nichts mehr hilft, wo die Kleidung ausgezogen und der Lohn für gute und böſe Thaten rückſichtslos zugemeſſen wird. Nun aber: der Todtentanz hat mit dem Momente nichts zu thun, wo nach dem Abſcheiden aus dieſem Leben uns Verdammung oder Erlöſung zugeſprochen wird, er ſtellt vielmehr den Augenblick dar, wo es erſt an's Sterben geht. Hier, wo wir vom Kaiſer abwärts alle Stände als die Beute eines gleich heimtückiſchen unbarmherzigen Ueberfalles erblicken, klingt etwas wie ein demokratiſcher Rachegeſang aus dieſen Darſtellungen heraus. Einen Zuſtand, noch im wirklichen Leben, hatte das Volk hier vor Augen, wo alle Menſchen gleich elend werden, wo Hoch und Niedrig von demſelben unverſchämten Bettelvogt am Kragen genommen und ins Loch gebracht wird. Mag man ſich ſeiner erwehren wie man will, der Tod iſt der Stärkere und das zuſchauende Publikum hat ſeine Schadenfreude daran.

In dieſem Sinne hat Holbein ſeinen Todentanz zu einem wahren Hohngedichte auf das Leben geſtaltet. Mit der dramatiſchen Gewalt, die kein Künſtler in gleicher Stärke beſaß, hat er bei jedem Stande die Maienblüthe der Sünden herausgefühlt und das plötzliche Verdorren ergreifend dargeſtellt. Immer tritt der Tod mit heimtückiſcher Macht ein. Er hat den rechten Moment abgewartet und trifft triumphirend ſeine Beute an der Stelle, wo ſie am verwundbarſten war.

Dürers Natur konnte eine ſolche Anſchauung wenig behagen. Die objective, hiſtoriſche Schärfe, mit der Holbein derartige Scenen auszubeuten weiß, fehlte ihm. Dürers berühmtes Wappen

des Todes ist nichts als eine allgemein gehaltene Allegorie. Ebenso der auf einem Weinkruge stehende Tod, den allerlei Volk trägt (Pass. 203), oder der langsam einherreitende gekrönte Tod (der Sammlung Mitschell). In demselben Sinne nehmen wir die Randverzierung des münchner Gebetbuches, wo der Tod mit der Sense einem Ritter zu Pferde nachläuft, oder die (von Vallardi facsimilirte) Zeichnung, auf der der Tod neben einem Geistlichen im Hintergrunde erscheint; ferner den Stich, auf dem ein Mann neben einer schwangern Frau steht, während ganz fern ein Tod mit dem Stundenglase in der Hand um einen Baumstamm herum vorlugt. Den gleichen Gedanken finden wir auf einer schönen Federzeichnung (ebenfalls bei Mr. Mitschell in London), welche, größer jedoch, dieselbe Frau in demselben Zustande darstellt, hinter ihr der Tod, der die Schleppe ihres Kleides trägt. So deutlich das ist: wie wenig grausam, ja wie nur als hypothetische Anspielung erscheint der Tod hier verglichen mit dem Tode, der, bei Holbein, der Mutter den Brei vom Feuer stößt und ihr das Kind fortführt, oder der sich beim Schmuck der Braut betheiligend ihr ein kunstvolles Halsband von menschlichen Knöcheln umlegt! Den Tod, wie Dürer that, als Schleppeträger da hinzustellen, wo Todesgedanken nicht so ferne liegen, ist weit verschieden von der Holbeins Natur so zusagenden Idee des Todtentanzes, den Tod als verrätherisches, plötzlich einspringendes Verderben erscheinen zu lassen.

Bei Dürers Ritter Tod und Teufel fehlt dies höhnische Element ebenfalls gänzlich.

Der Reiter beißt die Lippen zusammen, blickt ein wenig seitwärts, hält sein Pferd fest im Zügel und reitet weiter ohne auch nur die Sporen anzudrücken; er denkt nicht daran, sich den unheimlichen Genossen durch die Flucht zu entziehen. Diese haben auch nicht die Oberhand, noch ist angedeutet, daß sie ihnen zu Theil werden könnte. Die Stärke liegt vielmehr auf Seiten des Ritters, der mit verachtungsvollem Gleichmuthe ab-

warten zu wollen ſcheint, wie lange es den beiden Geſpenſtern beliebe, mit ihm die gleiche Straße zu ziehen. Dürer hat, ſo deutlich, daß kein Zweifel obwalten kann, etwas dargeſtellt, was der Idee des Todtentanzes entgegengeſetzt war.

Unter denjenigen, die dem allgemeinen Glauben des Mittelalters nach beſonderen Anſpruch auf die Gnade des Himmels hatten, nahmen die „Ritter Chriſti" eine hohe Stelle ein. Jeder Ritter war an ſich zur Vertheidigung der Kirche berufen, am meiſten aber diejenigen die dieſen Kämpfen ſich völlig weihten: die Templer. Dieſe legten ſich den Namen „Streiter Chriſti" mit officiellem Nachdrucke bei. Auf dem berühmten berliner Gemälde van Eyks ſehen wir die Ritter Chriſti als beſondere Schaar mit der (vom Rahmen verdeckten) Unterſchrift Milites Christi einherreiten.

Eines der verbreitetſten Bücher in den beiden Jahrzehnten, welche dem Ausbruche der Reformationsbewegung in Deutſchland vorhergingen, war das Enchiridion militis christiani des Erasmus von Rotterdam, „das Handbüchlein eines chriſtlichen Rittersmannes". Erasmus ſtellt darin auf, daß jeder Menſch ein Ritter Chriſti ſein ſolle, und führt dieſe Allegorie ſodann durch, indem er unter dem Bilde des Lebenslaufes eines Ritters den eines chriſtlichen Mannes giebt. In ſeinem gedrungenen, inhaltreichen Latein, dem er mit eigenthümlicher ſchriftſtelleriſcher Geſchicklichkeit das Faßliche zu verleihen weiß (was ſeinen Büchern ſo viel Auflagen und ſo großen Einfluß verſchaffte), giebt der große Gelehrte ein Compendium praktiſcher Frömmigkeit im liberalen Sinne, das Jedermann gebrauchen konnte, in dem die Fragen des Lebens unbefangen behandelt werden und ohne Frömmelei auf die Lehren des Chriſtenthums als auf die natürlichſten und zugleich die vortheilhafteſten hingewieſen wird.

Hier nun finden wir.

Nachdem im „zweiten Canon" die Friſche und Lebhaftigkeit geprieſen worden war, mit welcher der in alle Waffenſtücke des

Christenthums gehüllte Ritter sich auf den Weg macht, indem er die Gesellschaft des Teufels abweist (non patitur consortium Diaboli), sehen wir ihn im dritten Canon auf seinem Wege vorwärtsgekommen und mit der Ermahnung gestärkt, sich durch nichts ablenken zu lassen. „Damit dich aber vom Pfade der Tugend nicht ablenke, heißt es da, daß er rauh und traurig erscheint, daß bald den Bequemlichkeiten der Welt entsagt werden muß, bald tüchtige Kämpfe zu bestehen sind, und zwar mit den drei nichtswürdigen Feinden: der Fleischeslust, dem Teufel und der Welt, so gebe ich dir hierfür folgende Lehre auf den Weg: sieh alle Schreckniſſe und gespenstige Erscheinungen — universa terricula et phantasmata — welche sich dir, als wäre es an den Pforten der Hölle selber, entgegenstellen, als leere Schatten an, nach dem Vorbilde des Aeneas beim Virgil" u. s. w. Seinen Weg im Auge solle er ruhig weiterreiten, es sei der Weg Christi und es gebe keinen besseren und bequemeren zur ewigen Glückseligkeit.

Nehmen wir jetzt Dürers Blatt vor. Wie der Ritter, ruhig das Auge zur Seite wendend, seine Straße verfolgt als existirten die beiden Gespenster gar nicht! Wie natürlich nun, daß Dürer Tod und Teufel nur als Zusätze der Landschaft behandelt hat. Tod und Teufel sind als bloße Phantasmata, nicht, wie auf dem Todtentanze, als mitspielende Hauptpersonen aufgefaßt.*)

So betrachtet empfängt Dürers Blatt höheren Werth. Wir

*) Möglich, daß das Buch Einfluß hatte auf die Entstehung einer zwischen 1530 und 1540 zuerst gedruckten Moralität (Berliner Bibliothek X v 2514), deren Inhalt folgendermaßen angegeben wird. „In ihr werdet ihr da die harten Angriffe und Versuchungen sehen, in welchen sich Welt, Fleisch und dämonische Mächte gegen den Christlichen Ritter erheben; und wie er durch die Rathschläge seines guten Geistes und mit der Gnade Gottes sie überwindet und in das paradiesische Königreich einzieht." Vier Personen treten auf: der Christliche Ritter, die Fleischeslust, die Welt und der Teufel. Man könnte Dürers „Ritter Tod und Teufel" als Titelblatt zu dieser Dichtung denken.

ſehen Dürer auch hier wieder unter dem Einfluſſe deſſen, was geiſtig ſeine Welt bewegt. Ueberall ja, wo wir tiefer in die Motive ſeiner Arbeiten eindringen, entdecken wir den ethiſchen Boden, dem die Geſtalten entwachſen. Während Holbein in ſeinen Todtentanzbildern mit der ſeiner Natur eigenthümlichen Härte das gewaltige Fatum illuſtrirt, dem alles Irdiſche unterworfen iſt, lag es Dürers Seele ferne, in ſolchen Anſchauungen ein Genügen zu finden. —

Ueber die Art, wie aus Dürers Studienblatte von 1498 die Compoſition des Stiches von 1513 wurde, iſt noch ein Aufſchluß zu geben, der zwar den Sinn des Werkes nicht weiter erklärt, aber als Beitrag zur Geneſis Dürerſcher Arbeiten von Wichtigkeit iſt.

Eine Federzeichnung der Sammlung der Ufficien zu Florenz giebt den Ritter ſo wie er auf dem Stiche von 1513 erſcheint, ohne Tod und Teufel, in leichten Umriſſen. Dieſe Zeichnung war offenbar nur angefertigt worden, um eine Menge von Maaßen einzutragen, die ſich auf das Pferd beziehen und ſtückweiſe, je nachdem einzelne Theile gemeſſen worden ſind, ſich dazugeſchrieben finden. Ich habe den Sinn dieſer, in der mir vorliegenden verkleinerten Photographie ſehr undeutlichen Abkürzungen nicht enträthſeln können und bin ungewiß, ob ſie einem lebenden Pferde oder von einer Statue entnommen ſind. Faſt ſcheint es, als gehörten ſie zu einer Statue, da Entfernungen zwiſchen Punkten eingetragen worden ſind, die ſich nur durch die zufällige Stellung des Pferdes bildeten, ſo z. B. von der Spitze des erhobenen Hufes des einen Vorderfußes querüber zur Bruſt des Pferdes und Aehnliches.

Dieſer Umriß, obgleich er im Allgemeinen Roß und Reiter genau wiedergiebt wie der Stich ſie zeigt, trägt zugleich aber höchſt characteriſtiſche Verſchiedenheiten. Legen wir nämlich die Studien von 1498 und den Stich von 1513 zur Rechten und Linken daneben und vergleichen alle drei Blätter Linie für Linie,

ſo ergiebt ſich, daß die Florentiner Zeichnung bald dem einen, bald dem andern verwandt iſt, ſo daß ſie, nach der Skizze von 1498 und vor dem Stiche von 1513 entſtanden, eine ſelbſtändige Mittelſtellung einnimmt. Der hauptſächlichſte Unterſchied aber liegt in Folgendem.

Ich hatte oben bemerkt, daß das Pferd des Ritters von 1498 ruhig daſtehe, während das von 1513 ſchreite und daß, obgleich der Charakter beider Pferde in manchen Punkten durchaus übereinſtimme, eine Abweichung zumal im Kopfe ſichtbar ſei, der beim Pferde von 1513 an das des Colleoni zu Venedig erinnere. Was die Art des Ganges nun anlangt, ſtimmt das Pferd Dürers von 1513 mit dem des Colleoni in einem Punkte beſonders nicht: das rechte Hinterbein der Pferdes tritt auf dem Stiche von 1513 ſo vor, daß es erhoben iſt und daß der Huf, bei eingeknickter Feſſel, nur mit ſeinem vorderen Rande den Boden eben berühren will. Dieſe Beinſtellung entſpricht dem Pferde der Statue Colleoni's nicht. Bei dieſem ſtehen beide Hinterbeine — das linke zurück, das rechte vortretend — gleichmäßig ſtraff mit voller Hufffläche auf dem Boden, ſo daß das Pferd nicht als im Schritte begriffen, ſondern als eben antretend erſcheint. Dieſe Stellung hatte Verrocchio den Pferden auf dem Giebel der Marcuskirche beſonders abgeſehen. Und nun: dieſe ſelbe Stellung der beiden Hinterbeine und Hufe finden wir auf der Florentiner Skizze des Ritters! Ein Indicium mehr für meine Annahme, Colleoni's Pferd ſei für das des Ritters von 1513 von Einfluß geweſen. Dürer hätte es demzufolge Anfangs viel genauer nachgeahmt als ihm ſpäter bei der Ausführung des Stiches gut dünkte. Für dieſen hat er vielleicht abermalige Naturſtudien gemacht und danach eine andere Beinſtellung gewählt.

Es wäre möglich, daß dieſe Aenderung ſogar erſt auf der Platte vorgenommen worden wäre. Man betrachte den Stich näher: unter dem Hufe des Beines von dem die Rede iſt erheben ſich ein paar auffallend lange Grashalme. Dieſe Halme ent-

ſprechen in ihrer Richtung durchaus der Beinſtellung auf dem Florentiner Blatte. Möglich wäre — mehr ſage ich nicht — daß die Umriſſe des Beines wie Dürer es zuerſt zeichnen wollte nicht ganz von der Platte fortzuſchaffen waren und daß Dürer aus den zu ſcharf im Kupfer ſitzenden Linien Grashalme machte.*)

Wer die Reiterſtatue des Colleoni von Verrocchio zu Venedig und die des Gattamalata von Donatello zu Padua kennt, weiß wie verſchieden hier und dort die Pferde behandelt ſind. Verrocchio ließ ſich durch die antike Arbeit der Pferde auf der Marcuskirche zu entſchiedener Nachahmung beſtimmen, während Donatello in Padua ſeinem Gattamalata ein Streitroß untergab, das unbekümmert um etwaige antike Vorbilder ganz die ungeſtüme kräftige, kurzbeinige, breithalſige Raſſe zeigt, die man im 15. Jahrhundert in Italien für den Kriegsdienſt züchtete. Gattamalata's Roß greift wild und feurig aus und iſt völlig des Künſtlers eigene Schöpfung.

Dürer ſcheint auch Donatello's Statue in Padua geſehen zu haben. Hierfür ſpricht eine zweite Federzeichnung, gleichfalls im Beſitze der Ufficien, welche, genau in derſelben flüchtigen Manier wie die vorhingenannte, in Umriſſen raſch hingeworfen, einen Reiter, offenbar als Pendant des andern, darſtellt. Hier erinnert das Pferd in Stellung und Format ebenſo ſehr an das des Donatello, wie das auf dem andern Blatte an das des Verrocchio erinnerte. —

Noch ſei bemerkt, daß die eigentliche Verbreitung des Enchiridion militis christiani allerdings erſt durch die Straßburger Ausgabe des Jahres 1515 begann, daß das Buch jedoch zum erſtenmale 1503 bereits herausgekommen war. Ich habe dieſe Ausgabe zwar nicht geſehen, allein Erasmus ſelber ſpricht von ihr. In dem Kataloge ſeiner eigenen Schriften von 1519 ſagt er nur, daß die Schrift zuerſt von Theodoſius von Aloſt zu Ant-

*) Thauſing macht ähnliche Beobachtungen.

werpen gedruckt worden sei, ohne die Jahreszahl anzugeben, dagegen schreibt er den 25. Juni 1525 an Natalis Bedda, das Enchiridion sei vor 22 Jahren zum erstenmale in Löwen erschienen. Dies wäre 1503. Ob es in der 1509 zu Antwerpen herausgekommenen Ausgabe der Lucubratiunculae des Erasmus wieder abgedruckt war, ist mir nicht klar. Erasmus führt diese in seinem Kataloge nicht an und Panzer zählt in der Inhaltsangabe das Enchiridion nicht mit auf, während dies bei Ersch und Gruber geschieht. Dazu kommt, daß sich in einem Briefe des Borsalus an Erasmus vom 20. April 1514 das Enchiridion als in den Lucubrationen enthalten genannt findet. Auch die Deutsche Uebersetzung vom Jahre 1520, zu welcher Urs Graf einen Holzschnitt anfertigte, besitzt die Berliner Bibliothek nicht. Dieser Holzschnitt (den auch Zahn, Jahrb. VI, 174, anführt) stellt einen Ritter dar zwischen einem Teufel und einem Engel mit dem Stundenglase.

Erasmus sagt vom Enchiridion: „Libellus erat quamdiu neglectus. Mox mire coepit esse vendilibis.“ In Pirckheimers Hände aber kam es gewiß nach dem ersten Erscheinen. Pirckheimer war ein Gelehrter, dem kein Buch von Bedeutung entgangen wäre, am wenigsten eines von Erasmus, den er besonders verehrte. Wir dürfen annehmen, Dürer sei durch Pirckheimer auf den Gedanken gebracht worden, seinen einfachen Deutschen Reiter in den allegorischen „Ritter Tod und Teufel“ zu erweitern.

Daß Dürer der Ausdruck „Ritter Christi“ in dem Sinne geläufig war, in dem Erasmus ihn brauchte und in dem er populär wurde, zeigt die Stelle seines Tagebuches von 1521, wo er Erasmus selber als den Ritter Christi anredet, der hervorreiten und das Deutsche Volk in seiner Bedrängniß retten solle.

Juli 1875.

Raphaels Galatea in der Farneſina zu Rom.

Raphaels unter dem Namen Galatea gehendes Freskogemälde iſt der Gegenſtand eines Streites. Die die Mitte der Compoſition einnehmende Geſtalt wird von Einigen Galatea, von Andern Venus genannt. Jene behaupten, das Ganze beruhe auf einer der Beſchreibungen, welche Philoſtrat von antiken Gemälden hinterlaſſen hat, dieſe, der Eingang des Pſychemärchens von Apulejus habe Raphaels Phantaſie den erſten Anſtoß dafür gegeben.

Gewiß iſt es doch eine Göttin, die als die Hauptfigur des Gemäldes unſere Blicke auf ſich zieht. Sie hat etwas Triumphirendes, Königinnenhaftes in der Haltung. In beiden Händen hält ſie die Zügel ihres Zweigeſpannes von Delphinen, und in der Muſchel, in der ſie fährt, ſteht ſie ſo tief drin, daß ihre Füße verdeckt ſind. Die von einem leichten Gewande umflatterte mächtige Geſtalt bietet ſich uns in voller Breite dar. Quer über die Bruſt nach rechts, wohin die Delphine gehen, ſenkt ſich der eine der beiden ſtraff niedergeſtreckten Arme, das Antlitz dagegen ſcheint ſich in leiſer Halswendung nach der anderen Seite wenden zu wollen. Ihre Augen blicken wie über uns hinweg, als wolle ſie das Haupt in den Nacken werfen. Das aufgelöſte Haar, vom

Winde, dem die Fahrt entgegengeht, nach der anderen Seite hin in die Luft geführt, miſcht ſich mit den Falten des Gewandes, das nach derſelben Richtung fliegt.

Den Delphinen iſt ein ſchöner geflügelter Knabe als Fuhrmann beigegeben, der mit der einen Hand in das Gebiß greifend, gleich ihnen mehr über, als in den Wellen dahingleitet. Geflügelte Kinder ſchweben in der Luft und ſcheinen mit geſpannten kleinen Bogen Pfeile herabſenden zu wollen. Ganz hinten, vom Gewölk beinahe verſteckt und beſchattet, wird der Kopf eines Amors ſichtbar, der aus der Ferne dem Zuge der Göttin nachblickt.

Um dieſe ſchaart ſich ihr Gefolge. Rechts und links neben ihr im Hintergrunde ſichtbar, tummeln ſich Tritonen, die, dahin und dorthin gewendet, in erhobene Muſchelhörner blaſen: der eine mit von Blätterwerk umſproßten Schenkeln ſich über dem Gewäſſer haltend, der andere als Reiter eines über die Fluth im Galopp gehenden Roſſes, der dritte tentaurenhaft ſelber in einen Pferdeleib verlaufend. Dieſer, der mit einem Ruder in den Händen ſeinen Gang zu beſchleunigen ſucht, trägt eine Nymphe auf dem Rücken, die abgewandt querſitzend den Arm um ſeinen Hals geſchlungen hat. All das füllt den Hintergrund: nun aber, dicht vor der Göttin, und unſeren Blicken näher noch als ſie ſelber, ein letztes Paar, das von der linken Seite herankommt: ein gewaltiger Triton, der eine Nymphe hoch in den Armen emporhält und an ſich drückt. Sie aber ſieht ruhig auf ihn nieder und ſcheint ſich kaum von ihm losmachen zu wollen. Den rechten Arm, unter dem ſich das ſtruppige Haupt des Meergottes ihr dicht an die Bruſt drängt, während er thieriſch ſehnſuchtsvoll zu ihr emporblickt, hat ſie, im Gelenke gelinde gebeugt, hoch erhoben und mit den Fingerſpitzen hält ſie, weit über ihrem Haupte, um das die Haare mit einem Stirnbande feſt geordnet ſind, das eine Ende eines ſchmalen Schleiers, der ſich nach oben hin vom Winde ſanft aufgebauſcht wie ein auffliegendes Segel rundet und

deſſen anderes Ende die andere Hand hält. Hier iſt der herabſinkende Arm im Ellenbogen ſcharf geknickt, ſo daß die ſich emporbiegende Hand die Schulter berühren könnte. Beinahe lächelnd blickt die Nymphe ſo zu dem Triton herab, von deſſen nervigem Arm ſie über den Hüften hart umſchlungen wird. Sie ſcheint ihm trotz ſeiner wilden Kraft an Stärke doch faſt ebenbürtig, denn daſſelbe herrſchende Element umgiebt auch ihre Geſtalt, das die Göttin in der Muſchel ſo ſchön als unbezwingbar erſcheinen läßt.

Nur aus dieſen wenigen Figuren iſt die Compoſition gebildet und doch wirkt ſie ſo lebendig auf die Phantaſie, daß wir ein Gewühl von unzähligen Meergöttern über das unendliche Meer hinſtürmen zu ſehen vermeinen, dem Winde entgegen, der die Fluth mit leichtem Schaume überkräuſelt.

Im Leben Raphaels nennt Vaſari dies Gemälde eine „Galatea auf dem Meere, getragen von einem Geſpann Delphine, mit Tritonen und vielen Meergöttern umher". Im Leben des Marc Anton, wo das Werk zum zweitenmale erwähnt wird, heißt es: „Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Wagen, mit einigen Tritonen umher, welche eine Nymphe geraubt haben." Im Leben des Peruzzi (der die Farneſina gebaut hat) wird das Gemälde zum drittenmale genannt, hier leſen wir: „Galatea, die von Meergöttern geraubt wird." Lomazzo ſpricht von Meergöttern, welche Galatea's Nymphen entführen, und Donat läßt Galatea fliehend über die Wellen eilen, während die Meerungeheuer ſie verfolgen. Am weiteſten geht, was den Gedanken einer „Flucht" anlangt, unter den neueren Erklärern des Gemäldes Charles Leveque (Revue des deux Mondes vom 1. Juli 1868), der in Galatea die Perſonificirung des höchſten Schmerzes erblickt und ſie, nach dem Tode ihres geliebten Acis, über die Fluthen flüchten läßt. Die heutigen Erklärer führen die Compoſition entweder direct auf Philoſtrat oder auf Apulejus zurück: Raphael ſei von dem einen oder dem andern inſpirirt worden.

Hören wir, wie Philoſtrat das antike Gemälde, das er vor Augen hatte, darſtellt.

„Galatea, ſchreibt er, gleitet leicht über die ſanfte Fläche des Meeres dahin, ein Viergeſpann von Delphinen lenkend, die in einer Reihe im Geſchirre gehend und nach derſelben Richtung vorwärts ſchwimmen. Die jungfräulichen Töchter Tritons ſind ihre Lenkerinnen, die Mägde der Galatea, die Delphine feſt am Gebiſſe haltend, für den Fall, daß ſie etwa übermüthig würden und mit den Zügeln nicht mehr zu lenken wären.

„Galatea aber läßt über ihrem Haupte einen purpurnen Schleier ſich in die Lüfte heben, der ihr Schatten geben und zugleich für die Fahrt als Segel dienen ſoll und von dem ein Schimmer ihr über Stirn und Haupt fällt, wenn auch nicht ſo lieblich, als der eigne Hauch ihrer Wange. Ihr Haar aber flattert nicht im Winde, denn es iſt feucht und er vermag es nicht aufzuheben. Und der Ellnbogen des geknickten weißen Armes ſteht vor und die Finger berühren die ſanfte Schulter, und die Arme ſcheinen ſich zu bewegen, und der Buſen tritt hervor und Schenkel und Knie ſind von jugendlicher Schönheit. Und die Spitze ihres Fußes, in reizender Bewegung, zieht eine Furche über das Meer als ſei er das Steuerruder des Fahrzeuges. Und ein Wunder ſind ihre Augen, die etwas Fernes, weit über die Fläche des Oceans hin, zu ſuchen ſcheinen."

Von all dem zeigt Raphaels Figur nicht einen Zug. Das Haar fliegt, ſtatt ſchwer aufzuliegen; der Wind kommt entgegen, ſtatt ihr, damit der Schleier zum Segel werden könne, in den Rücken zu blaſen; kein auffliegender Schleier überhaupt, kein purpurner Schimmer auf dem Antlitz, kein im Ellnbogen geknickter Arm, kein ſichtbarer Schenkel — denn das Gewand umgiebt Raphaels Geſtalt hier, keiner der beiden Füße ſichtbar, keine Dienerinnen bei den Delphinen; höchſtens Galatea's in die Weite dringender Blick, der zumal auf einer alten Copie des Fresko in der Accademia di San Luca hervortritt, könnte auf Philoſtrat

zurückzuführen ſein; aber auch wenn dies wäre, würde der Unterſchied bleiben, daß Philoſtrats Göttin in die Ferne blickt, während die Raphaels die Augen uns zuwendet.

Gehen wir zu Apulejus über.

Es iſt früher bereits darauf hingewieſen worden, wie das in der andern Loggia der Farneſina nach Apulejus gemalte Pſychemärchen weniger Pſyche, als Venus zum Inhalte habe: nichts natürlicher nun, als daß die große Scene, wie Venus, nachdem ſie ſich mit Amor erzürnt, in voller Pracht über das Meer dahinzieht, Raphael zur Darſtellung reizen mußte. „Das Gefolge der Göttin, erzählt Apulejus, eilt ſie zu begleiten. Da ſind die Töchter des Nereus, die ſich zum Tanze ſingen, mit bläulichem, ſtorrem Barte Portunus und mit ſchwerem fiſchigem Schooße Salacia, doch als Fuhrmann des Delphins der kleine Palämon. Ueber das Meer hin ziehen in Schaaren die Tritonen, der eine leichthin auf einer Muſchel blaſend, der andere mit ſeidenem Schirme dem Brand der Sonne wehrend, ein dritter unter den Augen der Herrin den Spiegel des Gewäſſers emporhebend, andere wieder unter dem Doppelgeſpann der Delphine durchſchwimmend. So geleiten ſie Venus in den Ocean hinaus.“ Auch von dem hier Aufgezählten fehlt Vieles auf Raphaels Gemälde, Anderes aber iſt entſchieden vorhanden und im Allgemeinen läßt Apulejus in der Phantaſie das etwa zurück, was Raphael dargeſtellt hat, während Philoſtrat ein ganz anderes Bild in uns entſtehen ließ. Dazu kommt noch Eins: auf einer der Darſtellungen des Pſychemärchens finden wir Venus wie ſie bei Juno und Ceres ſich beklagt: ihre Geſtalt hier entſpricht in Manchem der in der Muſchel fahrenden Göttin unſeres Gemäldes.

Darüber jedoch kann kein Zweifel herrſchen, daß jene Beſchreibung der Galatea von Philoſtrat Raphael bekannt geweſen ſei. Um dieſelbe Zeit etwa, zu der die Malereien des Farneſina entſtanden ſein mögen, hatte er im Badezimmer des Cardinal Bibbiena im Vaticane unter vielen einzelnen Figuren, mit denen er

es ſchmückte, eine ſchaumgeborene Venus dargeſtellt. Hier hat Raphael, nur den fliegenden Schleier ausgenommen, Zug für Zug Philoſtrat's Galatea gemalt. Mit dem einen Fuße ſteht die Göttin in der Muſchel, den andern hat ſie nach rückwärts ausgeſtreckt, ſo daß deſſen Spitze das Meer ritzt wie ein Steuerruder. Den Arm hält ſie erhoben, daß der Ellnbogen ſcharf herausſteht. Kein Gewand verhüllt ſie. Das Haar flattert nicht, ſondern liegt ſchwer auf ihren Schultern. Raphael hat in beiden Fällen genau gewußt was er that: für Bibbiena's Venus paßte ihm die Beſchreihung einer Galatea, die er bei Philoſtrat fand; in der Farneſina dagegen, mochte die in der Muſchel ſtehende Göttin nun Venus oder Galatea ſein, brachte er abſichtlich nichts von dem an, was Philoſtrat enthielt. Und ſo iſt neuerdings denn auch von denen, welche daran feſthalten, daß in der Farneſina eine Galatea dargeſtellt worden ſei, Philoſtrat's Einfluß geleugnet worden. Philoſtrat, ſagt Profeſſor Förſter, der zuletzt dies Thema behandelt hat, habe Raphael nichts für dieſes Werk geliefert; Galatea aber müſſe die Göttin trotzdem genannt werden, da eine Reihe von Gründen dies forderten, die er in ſeinen „Farneſina-Studien" vorlegt. Ich verweiſe auf dieſe Arbeit um ſo lieber, als darin meine eigenen, im Laufe von etwa zwanzig Jahren geäußerten, Raphaels Galatea betreffenden Meinungen eingehend beſprochen und zum Theil als unhaltbar nachgewieſen worden ſind.*)

Bekannt iſt, daß die Loggia, in der Raphael unſere Göttin gemalt hat, Gemälde aus verſchiedenen Epochen trägt. Die Decke hatten Peruzzi und Sebaſtian del Piombo geſchmückt, ſie war fertig als Raphael die untern Wandflächen zwiſchen den Pilaſtern zu bemalen begann. Dieſe unteren Wandflächen der Loggia (die durch Zumauerung der offenen Seite längſt in einen

*) Die auf Probleme der neueren Kunſtgeſchichte bezüglichen Meinungsäußerungen veralten bei dem fortwährenden Zuwachſe an Material ſehr raſch und von erſchöpfenden Unterſuchungen kann noch nirgends die Rede ſein.

geſchloſſenen Saal verwandelt worden iſt) ſind von unbekannten Meiſtern des 16. oder 17. Jahrhunderts mit kahlen Landſchaften zugedeckt, offenbar um raſch und billig den Raum zu füllen. Nur eine einzige hat Raphael für ſeine Göttin in Anſpruch genommen, während die links daranſtoßende einen Cyklopen zeigt, der, bis zur Unkenntlichkeit übermalt, von Vaſari Sebaſtian del Piombo, von Anderen ſogar gleichfalls Raphael zugeſchrieben wird. So wie er heute daſteht, läßt ſich weder überhaupt die Hand eines Künſtlers herauserkennen, noch ſagen, wie die Figur anfänglich geſtaltet war. Verweiſend nun auf Verſe Polizians, die, wie ich glaube, nichts mit dem Gemälde zu thun haben, glaubt Förſter, daß beide räumlich aneinander ſtoßende Darſtellungen als in Verbindung ſtehend zu denken ſeien. Galatea ſoll, langſam dahinfahrend, dem Geſange Polyphems lauſchen. Dieſes Lauſchen lieſt Förſter auch auf dem Antlitze des Knaben, der die Delphine am Zügel führt. Und ſo würde Raphaels bekannter Brief an den Grafen Caſtiglione denn beſtätigen, daß auch er und ſeine Freunde nur Galatea in der Göttin der Farneſinaloggia erblickt haben könnten. Es iſt dieſer datumloſe Brief, zu dem keine Originalhandſchrift vorliegt, zuerſt von Bottari gedruckt worden. Raphael dankt darin für Schmeicheleien die Caſtiglione ihm über die „Galatea“ geſagt hatte. Und, in der That, eine andere Geſtalt von Raphaels Hand, die Galatea genannt werden könnte, haben wir nicht.

Der Cyklop aber auf ſeiner von zwei Pilaſtern begrenzten Wandfläche kann, als für ſich beſtehende und zudem problematiſche Arbeit, hier kaum zu der in ſich abgeſchloſſenen Compoſition der dahinfahrenden Göttin mit ihrem Gefolge nebenan in Wechſelbeziehung geſetzt werden. Selbſt wenn die in der Muſchel fahrende Geſtalt Galatea hätte ſein ſollen, würde ſie mit Polyphem nebenan nicht als in Verkehr ſtehend gedacht werden können. Er blickt weder auf ſie, noch ſie nach ihm. Der emporgerichtete, verſchwimmend ſüße Blick der Göttin, ſowie die ein ſcheinbar

gleiches Entzücken bekundende Augenbewegung des kleinen Fuhrmanns bei den Delphinen, sind nicht als Lauschen aufzufassen, sondern ähneln in dieser Eigenthümlichkeit anderen Werken Raphaels aus derselben Periode. Man vergleiche den süß emporgehobenen Blick der Madonna Alba oder den des einen Engels zu Füßen der sixtinischen Madonna. Aber angenommen, Raphael habe ausdrücken wollen, Gesang töne aus dem einen in das andere Gemälde herüber: wie hätte er da, fast zwischen Galatea und Polyphem, den Triton malen können, der so kräftig in seine Muschel bläst, daß das von ihm ausgehende Getöse alles Lauschen auf Gesang unmöglich machen müßte?

Ich komme bei so widerstrebenden Deutungsversuchen auf den Gedanken zurück, der bereits bei Dürers „Großem Satyr" Dienste geleistet hat.

Von Brunn ist zuerst darauf hingewiesen worden, daß die spätere römische Kunst mythologische Gestalten manchmal in nur scheinbarer Handlung zusammenstelle: es sehe aus, als ob etwas vorgehe, aber es ereigne sich nichts. Nehmen wir diese Möglichkeit auch bei unserem Gemälde an. Raphaels Göttin und ihre Umgebung könnten, so betrachtet, nichts als eine Anzahl scheinbar zu lebhafter Handlung vereinigter, trotzdem jedoch nur ornamental gedachter Gestalten sein, die eine Stimmung charakterisiren sollen. So erklärte Burkhardt schon (Cicerone II, 678) die Composition. Dargestellt sei „das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät. Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umspielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Macht der Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth." Ob Venus oder Galatea wäre da gleichgültig. Vasari beschreibt in seinen Ragionamenti eines der Deckengemälde im Palazzo Vecchio zu Florenz. Da werden Venus, Galatea, Leukothea und Amphitrite zusammen genannt. Alles ist in lebhaftester Bewegung. Seeungeheuer jeder Form wimmeln durcheinander: nichts aber geschieht an sich. Jenen Schleier,

den Philoſtrat als Attribut der Galatea beſchreibt, ſehen wir hier über Venus flattern, während auf einem Gemälde Caracci's im Palaſte Farneſe zu Rom Galatea in den Armen Tritons wieder den Schleier ſo über ſich fliegen läßt. Auch in der Farneſina wäre es Raphael vielleicht gleichgültig geweſen, ob Venus oder Galatea mit den Delphinen dahinfuhr oder ob man bei der Betrachtung ſeines Werkes ſogar an beide dachte.

Ich würde mich nicht ſträuben dieſe Meinung anzunehmen, ſtände ihr nicht ein Doppeltes entgegen.

Das Eine, daß wir in der Loggia nebenan die Illuſtration des Apulejus haben: iſt es da nicht natürlich, eine der Scenen des Märchens, die ſich ſo genau wiedererkennen läßt, auch in unſerem Gemälde zu erblicken? Und ſodann ein Anderes: die in der Muſchel dahinfahrende Göttin kann Galatea nicht ſein, weil wir geradezu genöthigt ſind, in jener anderen Nymphe vielmehr, die, vorn links, in den Armen des Triton eine ſo coquette Haltung bewahrt, Galatea zu ſehen.

Die Renaiſſance hat ſich in manchen Fällen nicht damit begnügt, die dem Alterthum entnommenen Mythen zu reproduciren, ſondern hat ſie weiter gebildet. Die Tritonen des Alterthums lebten als reale Geſchöpfe im Glauben des Cinquecento wieder auf. Burkhardt (Renaiſſance 3. Aufl. II, 292) wiederholt Poggio's Erzählung vom Triton, der an der dalmatiniſchen Küſte Frauen und Kinder raubte. Fünf Waſchfrauen hätten ihn dann todtgeſchlagen. Sein hölzernes Modell werde in Ferrara gezeigt. Niemand zweifelte wohl daran, ſo wenig wie an dem Märchen gezweifelt wurde, daß tief im Aetna die Werkſtätte der Cyklopen ſei. Wenn Caſtiglione alſo in zwei ſeiner lateiniſchen Elegien (Cortigiano Ed. 1733. S. 347) die Gefahren beſchreibt, denen junge Mädchen ausgeſetzt ſeien, die am Meere einſame Spaziergänge machten, ſo ging er von dem aus was damals nicht für unmöglich gehalten wurde. Er malt aus, was den Opfern der ſtruppigen Ungeheuer auf dem Meere dann bevorſtehe. Man könnte denken,

Raphael habe in Anlehnung an dieſe Verſe ſeines Freundes, denen übrigens kein dichteriſcher Werth eigen iſt, die Gruppe vorn links in ſein Gemälde hineingebracht.

Aber das würde immer noch unerklärt laſſen, warum wir die Nymphe in den Armen des Triton ſo wenig Furcht zeigen ſehen. Hierfür iſt die Richtung von Wichtigkeit, in der bereits in antiken Zeiten der Galateamythus ſich fortentwickelt zu haben ſcheint.

Das Loos der ſchönen Nymphe iſt nicht nur, von ungeſtümen Liebhabern verfolgt zu werden, ſondern auch zugleich ſie zur Jagd auf ſich anzureizen. In einem ſeiner Hochzeitsgedichte (Carmen XI) beſchreibt Sidonius Apollinaris das Innere eines Tempels, welchen Vulcan ſelbſt mit Bildwerken ausgeſchmückt habe. Ein Triton wird geſchildert, der auf ſeinem gewölbten Rücken heißen Herzens Dione durch die kühlen Wellen trägt. Aber Galatea drängt ſich auf ihrem Muſchelwagen heran, fährt dem Triton mit feſtem Daumen in die Schuppen und nickt ihm Gewährung aller Wünſche zu. Das Ungethüm fängt Feuer. Hellauflachend ſchlägt es mit dem fiſchigen Schweife nach ihr, als ob ſie ſchon die Seine ſei, und hinterher ſtürmt die Schaar der Amoren; einer auf einem Delphine reitend, den er mit Roſenketten zügelt; der andere auf einem grünen Seekalbe hängend, das er an beiden Hörnern gepackt hat; der dritte mit den ausglitſchenden Sohlen ſtehend auf dem Rücken eines Seethieres, während er zugleich Flügel an den Füßen hat.

Dieſe Anſchauungen verband auch das Cinquecento mit Galatea. Ihnen entſprang eine Ode des Pontanus, die Raphael wohl gekannt zu haben ſcheint als er die Farneſina ausmalte und deren Anfang mit der Beſchreibung des Philoſtratus faſt die gleichen Worte hat.

Spieleriſch neckt Galatea ſich mit dem Meere,
Wirft ihre nackten Glieder hinüber, herüber,
Und es ſtrömen die Wellen von fern dem ſanften
Buſen entgegen.

Da in der weiten Höhle regt Polyphem ſich,
Hebt ſich empor und ſchaut! Und die Ziegenheerde
Läßt er allein: zum Ufer ſpringend ſtürzt er
Sich in die Brandung.

Schlägt in die Fluthen ein die nervigen Arme,
Bricht mit dem ſtruppigen Haupt quer durch die Wogen,
Vorwärts ſtrebend wälzt er ſich wie eine Schlange
Ueber das Gras hin.

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, daß er ihr nach will,
Pfeilſchnell eilt ſie dahin, doch nicht zu flüchtig:
Zögernd manchmal lockt ſie ihn, aber zugleich doch
Schreit ſie um Hilfe.

Und nun! Alle die Götter, hierher, dorther,
Eilen herbei, ſie zu retten, doch Polyphem weicht,
Wenn auch müde und durch der Götter Stimme
Rückwärtsgetrieben,

Nicht ſo leicht von der Nymphe, faßt ſie, küßt ihr
Von den roſigen Lippen den Preis des Sieges
Und dann fort! Doch ſie mit finſterer Stirne
Taucht in die Tiefe.*)

Pontanus war ein Neapolitaner; Gelehrter, Dichter, Staatsmann; liebenswürdig, fein, unverwüſtlich in Laune und Lebenskraft; einer von denen, für die antikes Daſein und Latein zur zweiten Natur geworden waren, als ſei er mit Catull und Properz Arm in Arm gegangen. Zu ſeinen geiſtreichſten Sachen gehören die „Dialoge“, von denen der „Antonio“ betitelte 1491 gedruckt worden iſt. Pontanus läßt einen Dichter darin auftreten, welcher die Ode zum Beſten giebt.

Erklärt ihr Inhalt die Gruppe des Tritons und der Nymphe nicht völlig? Daß Polyphem von Raphael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. Schon in der Ode ſelbſt

*) Dulce dum ludit Galatea in unda
Et movet nudos agilis lacertos,
Dum latus versat, fluitantque nudae
Aequore mammae,

ja vollzieht ſich dieſe Verwandlung: wie Pholyphem Galatea verfolgt (qualis viridi sub umbra Lubricus anguis) und ſie endlich erreicht, ſcheint er die Geſtalt eines Tritonen angenommen zu haben. Die Renaiſſance nahm ſich in dieſer Richtung viel heraus. Die Centauren bei der Hochzeit der Lapithen, oder bei der Erziehung des Achill, oder beim Raube der Dejanira, ſahen wir mit derſelben Freiheit ja in die Geſtalt bockbeiniger Satyrn gebracht. Es kam nicht darauf an, gewiſſe Formen innezuhalten, ſondern das zu geben, was maleriſch am bequemſten lag.

Somit ſtellte unſer Gemälde den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Pſychemärchen erzählt und es wäre Galatea mit dem Triton von Raphael hinzugeſetzt, um der Compoſition mehr Leben zu verleihen.

Die Conſtatirung dieſes indifferenten Verhaltens dem antiken Mythus gegenüber iſt für die Erklärung der Denkmäler der Renaiſſance von Wichtigkeit. Abweichende Deutungen eines Kunſt-

---

Surgit e vasto Polyphemus antro
Linquit et solas volucer capellas,
Nec mora, et litus petit, et sub altos
Desilit aestus.

Impiger latis secat aequor ulnis,
Frangit attollens caput, et per undas
Labitur, qualis viridi sub umbra
Lubricus anguis.

Illa veloces movet acris artus
Dum peti sentit, simul et sequentem
Incitat latens simul et deorum
Numina clamat.

Illicet divûm chorus hinc et illinc
Fert opem fessae. At Polyphemus ante
Non abit, lassus quidem, et deorum
Voce repulsus.

Quam ferox nymphae tumidis papillis
Injicit dextram, roseoque ab ore
Osculum victor rapit, illa moesta
Delitet amne.

werkes an verſchiedenen Stellen verlieren ſo ihr Bedenkliches und die Widerſprüche, in die ein und derſelbe Autor ſich verwickelt, indem er ein Werk bald ſo bald ſo erklärt, fallen mehr ſeinem Zeitalter als ihm zur Laſt. Man kritiſirte nicht wie wir heute exact auf reinliche Reſultate hin. Man ſuchte das Exacte in ganz Anderem. Man hatte die Situation im Allgemeinen im Auge und legte geringen Werth auf die Namen. In einem Briefe (vom 27. Oct. 1520), in welchem Sebaſtian del Piombo Michelangelo mittheilt, welche Darſtellungen für die Wände der Sala del Costantino im Vatican beſtimmt worden ſeien, nennt er die Schlacht am Ponte Molle „eine Schlacht, in welcher der Kaiſer einen gewiſſen König umbringt" (ammazzò un certo rè). Das hatte Sebaſtian aus dem Munde des Papſtes ſelbſt. Keiner von ihnen beiden vielleicht wußte, daß Maxentius es ſei, der hier umkomme, und wer Maxentius ſei: ihnen genügte für das Gemälde die Situation, daß ein König ſiegte und der Gegenkönig dabei im Fluſſe ertrank. Bekannt iſt Raphaels herrliche Darſtellung aus dem Pſychemärchen: wie Amor von Jupiter getröſtet wird, der ihn auf die Wange küßt. Vaſari erklärt, Jupiter ſei dargeſtellt, wie er Ganymed küſſe. Er überſah die Flügel und den Bogen mit den Pfeilen, die Amor doch genugſam und auf den erſten Blick kennzeichneten: die Hauptſache war für ihn, daß Amor geküßt wurde, und die Umtaufe in Ganymed war fertig. Vaſari nahm leicht, was Jedermann zu ſeinen Zeiten leicht nahm.

Er ging nicht ſorgſamer bei Beſtimmung der chronologiſchen Daten zu Werke. Die Entſtehung der Galatea ſetzt er kurz vor Beendigung der Wandmalereien Raphaels in Santa Maria della Pace. Nehmen wir nun an, dieſe ſeien um 1511 oder 1512 fertig geworden, eine Rechnung, die wiederum nur auf Vaſari's Angaben beruht, ſo ergäben ſich für die Galatea allerdings dieſelben Jahre. Und demzufolge wäre dann auch jener datumloſe Brief Raphaels an Caſtiglione, in dem die Galatea erwähnt wird, um dieſe Zeit etwa geſchrieben worden. Allein die Malereien in Santa Maria

della Pace ſind vielmehr in Raphaels letzte Zeiten zu ſetzen, und es käme für die Galatea dann, wenn wir für ſie die gleiche Zeit annehmen wollen, dasſelbe ſpätere Datum heraus, ohne daß Vaſari ſich hier ſogar nun widerſpräche. Den Brief aber können wir ſetzen in welches Jahr wir wollen. Die darin erwähnten Vitruvſtudien und was damit zuſammenhängt, deuten gleichfalls auf Raphaels letzte Zeiten.

Bei dieſer Rechnung fällt nachträglich allerdings ein Argument zuſammen, das von Haus, dem erſten, der in der Göttin des Galateabildes Venus erkannte, zu Gunſten dieſer Annahme producirt, und das früher (L. M. 4te Aufl.) auch von mir angenommen worden war. In einem bereits 1512 gedruckten lateiniſchen Lobgedichte auf die Farneſina nämlich wird eine Venus beſchrieben und dieſe Stelle war auf Raphaels Galatea bezogen worden. Wir müſſen nun jedoch annehmen, daß dem Dichter von 1512 eine andere Malerei vor Augen ſtand, die entweder ſpäter verſchwunden iſt oder die vielleicht nie da war. Denn man beſchrieb damals auch Dinge, die nicht vorhanden waren. Vaſari ſieht z. B. auf Raphaels Parnaß in der Camera della Segnatura in der Luft flatternde Amoren, die niemals ausgeführt worden ſind. Sie finden ſich auf Marc Antons Stich, dieſer aber iſt nach einer früheren Skizze Raphaels, die ſpäter aufgegeben wurde, entſtanden. Ebenſo ſpricht Giovio von einer Auferſtehung Chriſti in der Stanza del Eliodoro: er meinte wahrſcheinlich die Befreiung Petri, die dort gemalt worden iſt. Beide Darſtellungen haben das Gemeinſame, daß Soldaten aus dem Schlafe herausgeſchreckt plötzlich emporfahren und vom übernatürlichen Lichtglanze zurückgeworfen ſich gegen die Erſcheinung zu ſchützen ſuchen, und bei Giovio herrſchte ſo ſehr die Empfindung, dies ſei das einzige Kennzeichen der Auferſtehung, daß er für überflüſſig hielt, genauer nachzuſehen, ob nicht etwa ein anderes Ereignis unter dieſer Begleitung dargeſtellt worden ſei. Vaſari's Widerſprüche in der Deutung der Galatea zeigen, daß er auch dieſem

Werke gegenüber aussprach, was ihm beim Schreiben gerade in den Sinn kam. Im Leben Raphaels, sahen wir, erklärt er die Gestalt in der Muschel für Galatea, ohne über die Bedeutung der Composition etwas hinzuzufügen. Im Leben des Marc Anton sollte eine von Galatea's Nymphen geraubt werden. In dem des Peruzzi aber wird Galatea selbst geraubt: hier hat also auch Vasari diejenige Figur als die Hauptperson der ganzen Composition vor Augen gestanden, die sich vorn links lächelnd in den Armen Polyphems windet und von der ich die Bezeichnung „Galatea" für die gesammte Composition ableite.

März 1882.

Raphaels erſte Zeiten.

Ein „Leben Raphaels“ wie das Michelangelo's oder Goethe's könnte nicht verſprochen werden. Von Raphaels privatem Daſein wiſſen wir ſo gut wie nichts. Er war der Sohn eines Malers mittleren Ranges, verwaiſte früh, arbeitete mit unabläſſiger Mühe von Anfang an bis zum letzten Tage, kam aus engen Verhältniſſen nach Rom, bewegte ſich in den höchſten Kreiſen und hinterließ, als er vor der Zeit ſtarb, einen Palaſt, ein Vermögen und trauernde Freunde dort. Raphael war entzückend liebenswürdig. Das iſt ſo ziemlich Alles. Die Biographie Raphaels, die Vaſari verfaßt hat, erweiſt ſich als Legende. Wo ſie intime Lebensdaten zu geben ſcheint, haben wir es mit novelliſtiſchen Wendungen zu thun, die ſich in derſelben Weiſe in Vaſari's umfangreichem Buche auch ſonſt angewandt finden.

Es fehlt an Documenten über Raphaels perſönliche Lebensführung, obgleich er doch an ſo ſichtbarer Stelle ſtand. Von Lionardo da Vinci hatten wir nur deshalb ſo ſpärliche Nachrichten, weil ſeine Manuſcripte nicht recht bekannt waren oder, wo man von ihnen wußte, nicht zur Benutzung offen ſtanden. Von Michelangelo's Briefen liegen an fünfhundert bereits gedruckt vor, während über das Doppelte an ihn gerichteter noch zurückgehalten werden. Von Raphael dagegen ſind ſieben Briefe da,

die als Hauptſache nur zu erkennen geben, daß es dem, welcher dieſe Buchſtaben mehr malte als ſchrieb, eine gewiſſe Mühe machte, ſie zu ſchreiben. Kaum anzunehmen, daß deren aus irgend einem Verſteck noch mehr ans Licht kämen. Die Raphael angehenden Actenſtücke: Contracte, Quittungen und dergleichen, ſind meiſt inhaltlos. Erwähnt finden wir ihn in der gedruckten gleichzeitigen Literatur ſo gut wie nicht. Und trotzdem ſteht Raphaels Entwicklung klar vor uns. Denn neben etwa 300 Gemälden, welche von ihm herrühren oder ihm zugeſchrieben werden, ſind mehr als 600 Zeichnungen ſeiner Hand erhalten geblieben. Mögen auch von beiden noch eine Menge ihm nicht zugehörige ausgeſchieden werden, ſo wird der Reſt immer anſehnlich genug bleiben. Dieſe Werke bilden Raphaels Biographie.

In keiner Epoche des letzten Jahrtauſends iſt die Empfänglichkeit für die Werke bildender Kunſt und auch die künſtleriſche Schöpferkraft bei den europäiſchen Völkern ſo groß geweſen wie im 15. Jahrhundert, oder, da es ſich hier in erſter Linie um Italien handelt, im Quattrocento.

Ohne eine in der Weiſe der heutigen Welt concentrirte Kritik wurde über die Künſtler ein zutreffendes Urtheil gefällt und weitergetragen. Der dauernde Beſitz oder die zeitweiſe Berufung großer Meiſter war Ehrenſache für Städte und Fürſten. Ziehen wir in Betracht was Italien an Kunſtwerken aus der Zeit des Quattrocento verloren hat und fortwährend weiter verliert, ſo erſcheint die Maſſe des Verbleibenden noch ungeheuer neben der breit genug hervortretenden Production ſpäterer Jahrhunderte. Die letzte Blüthe dieſer Thätigkeit erblicken wir in Raphaels anfänglichen Werken. Er iſt für Italien der letzte Repräſentant des unabhängigen, unſchuldigen, in ſich beſchloſſenen Daſeins, das die Künſtler des Quattrocento dort führten, wie in Deutſchland Dürer der letzte Vertreter des Deutſchen Quattrocento geweſen iſt.

Die Zeiten der Reformation, die Raphael mit ſeinen letzten Werken eben noch berührt, und die darauf folgenden des dreißigjährigen Krieges (der ja nur einen Theil Deutſchlands verwüſtete und das übrige Europa ungeſtört ließ) haben den Künſtlern großartigere Aufgaben geſtellt als das Quattrocento, ihnen nicht aber die von Herz zu Herz gehende Dankbarkeit bewieſen, die ein Zeichen der älteren Zeit war. In ihr ſtand man ſich perſönlich näher und auch die Werke ſtanden dem Volke näher. Der Reiz des Koloſſalen, Maſſenhaften, Ueberladenen wurde im Quattrocento nicht bedurft. Man ſuchte kleine Räume behaglich zu ſchmücken und auch großen Paläſten und Kirchen war trotz ihrer Weite dies Beſchränkte eigenthümlich, ſo daß menſchliches Maß immerhin den Maßſtab der Architektur abgab. Man hatte noch nicht das Gefühl, die eigene Würde dadurch zu erhöhen, daß man Häuſer für ſie baute die eher für Rieſen gepaßt hätten. Ueberall in Europa begegnen wir dieſer Begnügſamkeit und ſelbſt wo die ausgeſprochene Abſicht gehegt wurde, gewöhnliches Maß zu überſchreiten, ſind die Elemente mit denen man dies zu erreichen ſucht, von beſcheidenem Umfange. Die Malerei behält immer eine gewiſſe Neigung in die Miniatur, die Bildhauerei in die Goldſchmiedekunſt zurückzufallen. Der kleinſte Raum ſollte ausgenutzt werden und Winkel und enge Stübchen werden mit koſtbaren Ornamenten erfüllt. Das Schmale, Niedrige der Häuſer ſuchen die Architekten durch die unendliche Sorgfalt zu heben, mit der ſie bei ihrer Behandlung zu Werke gingen.

Aeußerſt günſtig lagen die Verhältniſſe damals in Italien. Italien war noch immer Centrum der Welt. Es vermittelte zwiſchen dem Orient und Occident. Sein Boden war durch tauſendjährige Cultur völlig durchgearbeitet. Italien war reicher als die anderen Länder. Alle anderen europäiſchen Flotten zuſammengenommen kamen nicht auf einzig gegen die venetianiſche. Italien allein hatte eine unmittelbar an die antike Kunſt anknüpfende nationale Kunſt. Es allein damals (im Gegenſatze zu

Griechenland und Kleinasien, wo heute die ergiebigsten Ausgrabungen stattfinden) war die Fundstätte antiker Kostbarkeiten jeder Gattung. Bemalte Vasen, Münzen, Gemmen, Schmucksachen, Waffen, Sculpturen gab der Boden her, dem diese Schätze als verborgen liegendes Eigenthum entnommen wurden. Aeltere Generationen schienen sie vergraben zu haben, damit spätere sie benutzten. Dieser Boden war einst der Schauplatz der großen Römerthaten gewesen und trug noch das uralte heilige Rom wie eine Stätte, an der der Himmel gleichsam die Erde berührte, und wohin, wie das Sprichwort sagt, alle Wege führten. Italien war getheilt in eine Menge Herrschaften jeder Art, die, einander nach innen oft entgegenstehend, nach außen durch die Gleichartigkeit des Volkscharakters und die gleiche Sprache ein geschlossenes Ganze bildeten. Ueber den verschiedenen Dialekten waltete die Sprache Dante's und Petrarcha's als der anerkannte vornehmste Ausdruck nationaler Gedanken, und über dieser Sprache wieder die lateinische, welche als eine zweite Muttersprache gesprochen und geschrieben wurde. In ihr hatten die Italiener die Philosophie und sogar die Dichtkunst der antiken Welt erneuert und ein allgemeines Publicum geschaffen, das die nationale geistige Production herausforderte. Aus einem Gemisch adliger und bürgerlicher, geistlicher und weltlicher Elemente bestehend, die ungezwungen miteinander verkehrten und dem Fremden den Anblick einer gleichmäßigen, hochstehenden Bevölkerung boten, etwa wie England bis auf die jüngste Zeit dem übrigen Europa gegenüber sich zeigte, sah dies italiänische Publicum auf Franzosen, Deutsche und Spanier als auf Barbaren herab, wie in antiken Zeiten die Griechen empfunden hatten.

Auf italiänischem Boden hatten sich die modernen Städte zuerst entwickelt. Ein frisches Ausschlagen der alten gesund gebliebenen Wurzeln. Das römische Reich war beim Abschlusse seiner weltumfassenden Gestaltung doch nicht mehr als ein ungeheures Agglomerat von Städten gewesen: Völker die nicht in

Städten wohnten, hat es ſich nie zu aſſimiliren vermocht. Als die Verbindung endlich dann doch wieder aus den Fugen ging, kehrte Italien zu der Verfaſſung zurück, in der es vor Remus und Romulus ſich befunden hatte. Ein Zuſtand, der trotz Königreich und Deputirtenkammer ſelbſt heute noch zu herrſchen ſcheint. Immer noch halten in Italien die Bürger der großen und kleinen Städte als conſervatives Element den öffentlichen Zuſtand aufrecht. Dieſes ſtädtiſche Weſen ſtand in voller Blüthe als Raphael emporkam: die Halbinſel ſcheint in den Zeiten ſeiner Geburt von unzähligen ſtädtiſchen Gemeinweſen jeder Größe bedeckt, deren angelegentliche Sorge nur die war, einander in künſtleriſchem Schmucke zuvorzuthun. Ueberall erwünſcht und wohl empfangen ſehen wir die Künſtler damals von Stadt zu Stadt gehen und in ihrer Thätigkeit ein Abbild deſſen darbieten, was ihnen ſelber, im engſten Sinne perſönlich genommen, gerade erfreulich und bequem war. Schon Ghiberti, zu Anfang des Jahrhunderts ſpricht aus, das wahre Vaterland des Künſtlers ſei da, wo er am beſten verſtanden werde. Verſtanden aber werden die verſchiedenſten Talente dicht nebeneinander. Luſt und Unluſt, Neigung und Abneigung, Gunſt oder Ungunſt äußerer Verhältniſſe greifen fördernd oder retardirend ein, und es beſteht das geſammte damalige Kunſtleben gleichſam aus den ineinander verflochtenen Schickſalen einer angeſehenen, in vielen Generationen blühenden Familie, die durch ausgebreitete Verwandtſchaften in alle Verhältniſſe eindringt. Die großartigen Lebensläufe Michelangelo's, Lionardo's, Benvenuto Cellini's ſind heute bekannt: das Quattrocento gab zu ſo glänzendem Hervortreten keine Gelegenheit, aber man betrachte Ghiberti, Brunellesco, Donatello, oder Fieſole näher und gewahre den tiefgehenden Einfluß den ſie gewinnen, das Terrain das ſie beherrſchen, und die Freiheit mit der ſie ſich bewegen. Jeder gab ſich unbefangen wie er war und wurde ſo beurtheilt. Es ſtand dem talentbegabten Individuum in jeder Weiſe frei, das allerdings ſehr einfache Leben aus dem

Antriebe der innerſten Neigungen zu formen. Höchſtens die Kirche, aber auch dieſe nur mit leiſen Fingern, taſtete das geiſtige Daſein des Einzelnen an. Keine Litteratur beeinflußte ihn, der wir heute unterthan ſind. Kein Schimmer der kritiſchen Begabung, die heute Jedem als furchtbares Geſchenk der Vorſehung mitgegeben wird. Als ein heiterer Spielraum that ſich die Welt den Menſchen auf und ihr Leben hat für unſern Blick oft etwas von einem Spiele. Ein kindliches ſich Zu- oder Abwenden findet ſtatt, kindliche Freude an den Dingen beobachten wir und ſelbſt die aufflammenden oder ſich beruhigenden Leidenſchaften mit Lüge, Mord und Grauſamkeit erſcheinen oft als ob nur böſe Kinder ſie hegten.

All das aber war möglich weil der Grund des öffentlichen Lebens, auf dem dieſer Garten erblühte, ſo feſt zu ſein ſchien, daß fundamentale Erſchütterungen wie wir ſie heute erlebt haben und fürchten, undenkbare Unmöglichkeiten geweſen wären. Was wir den „allgemeinen Zuſtand“ nennen, war in jenen Zeiten ein ſicheres Element. Man bewegte ſich darin mit derſelben Zuverſicht, mit der der am Meere wohnende Fiſcher oder der Seemann im Schiffe die ungeheure Fluth als etwas Ewiges betrachten, das nicht fortgedacht werden könne. Wir ſehen im Italien des Quattrocento das Gefühl herrſchen, ſo wie die Dinge jetzt ſich darböten, ſeien ſie geweſen und würden ſie ſein. Selbſt Savonarola, der eine umfaſſende ſociale Umwälzung bewirken wollte, ſtand feſt auf dem alten florentiniſchen Weſen, und was er und ſeine Zeitgenoſſen als Umgeſtaltungen des öffentlichen Lebens anſahen, trägt mit heute verglichen den Anſchein gemäßigter Wünſche. Nirgends aber faßte Jemand die Idee, die Welt gänzlich anders wieder aufzubauen. Florenz ſollte immer Florenz, Venedig Venedig, Rom Rom bleiben. Die Kirchen und Paläſte, die da entſtänden, ſollten womöglich für die Ewigkeit gegründet ſein. Dieſer Geiſt des Beharrens, der Zuverſicht und Zufriedenheit macht das Quattrocento zu einem ſo freund-

lichen Ruhepunkt für die hiſtoriſche Betrachtung. Er war der herrſchende noch in den Zeiten als Raphael gelernt und ſelbſtſtändig zu arbeiten begonnen hat. Erſt als er 1507 Rom betreten hatte, gewann das neue Jahrhundert Macht über ihn. —

Unter den Fürſten des italiäniſchen Quattrocento nimmt Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino, eine ausgezeichnete Stellung ein. Berühmt machen ihn in unſern Augen zwar nicht mehr die Kriege, die er als Anführer gemietheter Truppen erfolgreich geführt hat, immer aber noch die Art, wie er die in vielen Kämpfen erworbenen Reichthümer benutzte: in Urbino wurde ein Palaſt gebaut und eine Bibliothek (natürlich von Handſchriften) darin angelegt.

Urbino war zu Raphaels Zeiten das was es heute noch iſt, ein in gebirgiger Gegend fern von den großen Heerſtraßen gelegenes Städtchen. Befeſtigt und abgeſchloſſen wie alle Städte damals. Rings, ſoweit das Auge ging, muß das Auge der Bewohner auf Wäldern geruht haben. In dieſen öſtlichen Theilen Italiens herrſchte nicht das bewegte Leben wie weſtlich, über die Apenninen hinüber, wo die vielfachen Wege von Mailand über Florenz nach Rom und Neapel führten.

Und in Urbino nun ſollte ein prächtiger Palaſt gebaut werden. Ein Zufluß von neuen Menſchen und neuen Anſchauungen muß das kleine Neſt aufgerührt haben. Da waren zunächſt durch ungeheure Subſtructionen ein paar Hügel zu verbinden, nur um den Baugrund zu gewinnen. Dann kamen Jahr aus Jahr ein von allen Theilen Italiens die Architekten und Werkleute, die Maler, Bildhauer, Kunſttiſchler und andere Handwerker für die innere und äußere Decoration. Welche Kunſt wurde da nicht allein für die marmornen Thüreinfaſſungen und mächtigen Kamine aufgewandt.*) Da langten allmälig

*) Was heute in dieſer Richtung in und am Palaſte noch übrig iſt, finden wir in F. Arnolds Werke.

die gewirkten Teppiche (mit den Trojaniſchen Thaten darauf), die Möbel und die ausgemalten Bücher an. Und zuletzt, als der Bau vollendet daſtand, kamen dann die Feſte an die Reihe, an denen Jedermann damals Theil hatte. All dies Treiben muß auf die Gedanken der Einwohner Urbino's einen ſtarken Eindruck gemacht haben.

Vielleicht war der Palaſtbau die Urſache, daß Raphaels Vater ſich der Malerei zuwandte. Jedenfalls gab er den Anſtoß zu dem Gedichte von vielen Tauſend Verſen, in denen Giovanni Santi die Thaten ſeines Herrn und den Ruhm Italiens als deren Hintergrund zu verherrlichen beſchloß. Giovanni's Gedicht iſt heute im Beſitz der Vaticaniſchen Bibliothek. Der Herzog war ſchon todt als das langathmige Werk zum Abſchluſſe kam, und der Meiſter, ſelber dicht vor dem eigenen Ende, konnte ſeine Verſe nur Federigo's Sohne und Nachfolger Guidobaldo überreichen.

In der Vorrede zu dieſem Gedichte, das bis jetzt nur in einigen Bruchſtücken gedruckt worden iſt, ſpricht Giovanni Santi von ſich und ſeinen Schickſalen: dies iſt eins der vornehmſten Actenſtücke, aus dem wir Raphaels Familie kennen lernen.

Die Santi waren auf Sparſamkeit angewieſen, aber nicht arm. Die beiden (ſpäter zu einem einzigen vereinigten) Häuschen, in denen ſie wohnten, ſtehen, heute durch eine Inſchrift ausgezeichnet, in der engen Straße noch aufrecht. Eine Madonna mit dem Kinde, die Giovanni darin auf die Wand malte, wird als ein Abbild des kleinen Raphael auf dem Schoße ſeiner Mutter Magia verehrt, ein Cultus, dem ſelbſt harte neuere Kritiker ſich nicht zu entziehen vermögen. Früher wurde geglaubt, das Gemälde rühre von Raphael ſelbſt her, der als Kind ſich hier zuerſt verſucht hätte.

Giovanni erzählt auch, wie er zur Kunſt gekommen ſei. Die Bewirthſchaftung des kleinen Gutes, das die Familie beſaß, brachte deren Unterhalt nicht mehr auf. Ein Brand im Hauſe

hatte Schaden gethan. Schon im reiferen Alter entſchloß er ſich jetzt, Maler zu werden, weil er Gewinn von dem neuergriffenen Gewerbe erwartete, der auch nicht ausblieb. Zahlreiche Werke ſind von ihm in Urbino und der Nachbarſchaft geſchaffen worden, von denen Vieles erhalten iſt. Aus einem kurz nach Giovanni's Tode geſchriebenen Briefe der Herzogin lernen wir ihn als einen bei Hofe geſchätzten Portraitmaler kennen. Ich würde auch heute ſo urtheilen. Das in Berlin vorhandene große Gemälde zeigt neben den darauf befindlichen wenig anziehenden Heiligenfiguren die Stifter des Werkes: offenbar ſind dieſe der beſte und lebendigſte Theil der Arbeit. Als Schöpfer idealer Werke wird Giovanni wohl überſchätzt. Nachdem ihm von Vaſari in der erſten Auflage ſeines Werkes das Attribut „untermittelmäßig" ertheilt, und dieſes harte Urtheil in der zweiten dann nur wenig gemildert worden war, hat der Meiſter heute dagegen warme Freunde gefunden. Ich kenne nichts von ihm, das mehr als gewiſſenhafte Nachahmung vorhandener Werke verriethe. Er hatte jedoch eine hohe Meinung von ſeiner Kunſt und ſpricht in ſeinem Gedichte von mehreren gleichzeitigen Malern mit Kenntniß und Verehrung, von denen Melozzo da Forlì und Mantegna ihm befreundet geweſen ſein könnten. Mir ſcheint, hätte die Malerei Giovanni's Geiſte in vollem Umfange das Mittel geboten, ſeinem Triebe zum Idealen gerecht zu werden, ſo hätte er ſich vielleicht nicht in ſolchem Umfange der Dichtkunſt zugewandt. Sein Gedicht war ein beruhigendes Werk. Wir ſehen einen mit Arbeit und Familienlaſt geplagten Mann im Zuſammenſchmieden unendlicher Verſe Genugthuung finden, in denen er die mannigfaltigen Thaten ſeines Herrn beſingt. Ein inneres Bedürfniß von Stille und Sammlung und Vergeſſen des Alltäglichen ſpricht uns aus dieſer Thätigkeit an. Es wird in einigen ſeiner Verſe als Gegenſtand ſeiner beſonderen Sehnſucht angedeutet. Giovanni kann noch kein alter Mann geweſen ſein als er ſtarb.

Raphael mag als Kind den Vater manchen Tag in ſich verſunken über dieſem Gedichte haben ſitzen ſehen. Ich hätte auf dem Parnaß in der Camera della Segnatura gern eine der Dichtergeſtalten auf Giovanni Santi gedeutet, dem ſein Sohn ſo im Geheimen etwa ein Denkmal geſchaffen hätte, allein es wollte keine Figur dafür paſſend erſcheinen.

Giovanni's erſte Frau Magia, aus der Familie Ciarla, Raphaels Mutter, ſtarb früh. Auch ihre anderen Kinder ſtarben. Giovanni verheirathete ſich nach kurzer Zeit zum zweitenmale mit Bernardina Parte. Dieſe gebar nach ſeinem Tode erſt ihr einziges Kind, eine Tochter Eliſabetta. Magia hatte einen Bruder, Simone Ciarla, welcher Geiſtlicher war und Raphael ſpäter beſonders nahe ſtand, während Bartolomeo Santi, Giovanni's eigner Bruder, Raphaels Vormund wurde. Auch geſtattete Giovanni's Teſtament, daß ſeine Schweſter Santa, die mit einem Schneider verheirathet geweſen war, ins Haus zöge. Damit hätten wir die Familie zuſammen. Wir wiſſen auch vom Großvater und Urgroßvater und von den früheren Verhältniſſen der Santi's, die zu einer beſtimmten Zeit von Colbordolo, einem urbinatiſchen Caſtell, nach Urbino gezogen waren.

Die Kenntniß dieſer Dinge iſt uns ſeit fünfzig Jahren etwa erſt eröffnet worden. Ein urbinatiſcher Geiſtlicher, Pungileoni, durchforſchte die ſtädtiſchen Acten ſeiner Vaterſtadt. Wir wiſſen nun den Tag, an welchem Giovanni ſeine letzten Verfügungen traf (den 27. Juli 1494), und kennen ſeinen Todestag (den 1. Auguſt 1494). Der Geburtstag ſeines Sohnes findet ſich jedoch nicht. Vaſari beginnt Raphaels Leben mit einer bis auf die Stunde genauen Geburtsangabe, ſchließt es aber mit dem Abdrucke der im Pantheon zu Rom vorhandenen Grabſchrift Raphaels von Bembo, welche ein anderes Reſultat ergiebt. Im Allgemeinen wird dieſer Grabſchrift heute der Vorzug gegeben. Ihr zufolge iſt Raphael den 6. April 1483 geboren worden. Aber auch wenn Vaſari mit dem 28. März, dem Charfreitage des-

ſelben Jahres, Recht hätte, würde der Unterſchied von wenigen Tagen gleichgültig ſein.*)

Wir wiſſen nichts von Raphaels Erziehung. Ich laſſe jedoch, da dies als die einzige Art erſcheint, Licht in die Sache zu bringen, diejenigen Conſtructionen der erſten Jahre Raphaels nun folgen, die den meiſten Einfluß auf die öffentliche Meinung gehabt haben.

Vaſari muß hier zuerſt das Wort ertheilt werden.

„Geboren, erzählt dieſer, wurde Raphael in Urbino, einer in Italien ſehr bekannten Stadt, im Jahre 1483 am Charfreitage drei Uhr Nachts, einem Vater Namens Giovanni Santi, nicht ſehr ausgezeichneten Maler, einem Manne jedoch von geſundem Verſtande und wohl geeignet, ſeine Kinder auf demjenigen guten Wege vorwärtszubringen, der ihm ſelbſt leider in ſeiner Jugend nicht gezeigt worden war.

„Und da Giovanni wußte, wie ſehr es darauf ankomme, daß die Kinder nicht mit Ammenmilch, ſondern mit der der eigenen Mutter genährt werden, ſo wollte er als Raphael auf die Welt kam — den er bei der Taufe zum guten Vorzeichen mit dieſem Namen belegte — da er keine anderen Kinder hatte, wie er deren auch ſpäter nicht hatte, daß die eigene Mutter ihn ſtillte, und daß er in den Jahren des zarteren Alters lieber im eigenen Hauſe die väterlichen guten Sitten annähme, als in den Häuſern der Bauern und gemeinen Leute weniger edle und rohe Sitten und Anſchauungen. Und wie er heranwuchs, begann er ihn in der Malerei zu üben, indem er für die Kunſt große Neigung und vortreffliche Gaben bei ihm entdeckte; und ſo dauerte es gar nicht lange, daß Raphael noch als Kind ihm von großem Nutzen war bei vielen Arbeiten, welche Giovanni im Urbinatiſchen ausführte.

„Zuletzt, da dieſer gute und liebevolle Vater erkannte, daß ſein Sohn wenig bei ihm lernen konnte, beſchloß er ihn zu

*) Vgl. Pipers inhaltreichen Aufſatz in Nr. 208 u. 9 der Augsb. Allg. Ztg. von 1881.

Pietro Perugino zu thun, welcher, wie ihm geſagt wurde, damals unter den Malern den erſten Rang einnahm; deshalb, nachdem er ſich nach Perugia auf den Weg gemacht, begann er, da er Pietro dort nicht antraf, um ihn deſto bequemer erwarten zu können, in San Francesco Einiges zu malen. Nachdem Pietro jedoch von Rom zurückgekehrt war, ſchloß Giovanni, der ein wohlgeſitteter und edler Mann war, Freundſchaft mit ihm; und als ihm der richtige Moment gekommen zu ſein ſchien, trug er ihm, ſo gut er es immer vermochte, ſeinen Wunſch vor. Und ſo nahm Pietro, der ein ſehr gefälliger Mann und Freund geiſtig bedeutender Perſonen war, Raphael an; weshalb Giovanni ganz glücklich nach Urbino zurückkehrte, das Kind nahm und es nicht ohne viele Thränen der Mutter, die es zärtlich liebte, nach Perugia führte; wo Pietro, nachdem er die Art wie Raphael zeichnete, und ſeine guten Sitten und Manieren geſehen, dasjenige über ihn als Urtheil ausſprach, was ſpäter die Zeit als volle Wahrheit durch die That erfüllte.

„Es iſt ein ſehr bekannter Umſtand, daß Raphael, indem er die Manier des Pietro Perugino ſtudirte, ihn ſo genau und in allen Dingen copirte, daß ſeine Nachahmungen ſich neben den Originalen des Meiſters nicht herauserkennen ließen und daß man zwiſchen ſeinen Arbeiten und denen Pietro's ſicher nicht zu unterſcheiden vermochte, wie auch ganz offenbar einige Figuren in San Francesco zu Perugia beweiſen, welche er dort auf einem Oelgemälde für Maddalena degli Oddi arbeitete. Dieſe ſind: eine Heilige Jungfrau, welche gen Himmel gefahren iſt, und Jeſus Chriſtus, welcher ſie krönt; und unten, um das Grabmal herum, ſind die zwölf Apoſtel, welche die himmliſche Herrlichkeit betrachten, und zu Füßen des Gemäldes ſind auf einer Predella in kleinen Figuren drei Compoſitionen vertheilt: die Verkündigung Mariä, wie die Magier Chriſtus anbeten, und wie er im Tempel in Simeons Arme gelegt wird, ein Werk, welches ſicherlich mit der äußerſten Sorgfalt gemacht worden iſt; und wer

nicht auf Erkennung der Manieren eingeübt wäre, würde sicher glauben, es sei von der Hand Pietro's, während es ohne Zweifel von der Hand Raphaels ist."

Dies die Uebersetzung der betreffenden Theile der Biographie. In der des Perugino wird von Vasari sogar erzählt, Giovanni Santi und sein Sohn Raphael hätten viele Jahre in Gemeinschaft mit Pietro Perugino gemalt. Wenn dies in Raphaels Lebensbeschreibung fortblieb, so geschah es offenbar nicht deshalb weil Vasari sich damit selbst corrigiren wollte, sondern weil ihm solche Einzelheiten gleichgültig waren. Persönlich bekannt konnten Giovanni Santi und Perugino immerhin gewesen sein, von einer Thätigkeit Giovanni Santi's in Perugia aber ist dort nichts sichtbar. Alles über Raphaels Mutter und das Familienleben von Vasari Erzählte ist freie Phantasie. Giovanni Santi hatte mehr Kinder. Die Mutter starb als Raphael acht Jahre alt war und Giovanni verheirathete sich wieder. Raphael hätte von seinem Vater also im elften Jahre bereits nach Perugia gebracht werden müssen, was sehr früh gewesen wäre.

Man pflegt heute, auch wenn man Vasari's Arbeit nicht so radical bei Seite wirft, wie sie meiner Ansicht nach verdient, doch überall, wo andere Nachrichten ihr widersprechen, von ihr abzusehen. Bis auf Pungileoni war sie jedoch unbestritten Grundlage aller Lebensbeschreibungen Raphaels.

Pungileoni veröffentlichte Raphaels Biographie unter dem Titel Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino, 1829 in Urbino gedruckt, während sein Elogio storico di Giovanni Santi bereits 1822 erschienen war.

Raphael wird Pungileoni zufolge den 26. (sic) März 1483 geboren und empfängt den ersten Schulunterricht bei Francesco Venturini. Bitterer Schmerz erfüllt das Kind, als am 7. October 1491 seine Mutter Magia stirbt. Wenige Monate später kommt eine Stiefmutter ins Haus, welche den Kleinen nicht mit mütterlicher Liebe behandelt und seine Trauer nicht zu besänftigen weiß. Er

beginnt unter der Leitung ſeines Vaters zu zeichnen und malt ſelbſt jene obenerwähnte Madonna auf die Wand des väterlichen Hauſes, die heute als eine Arbeit ſeines Vaters verehrt wird: für Pungileoni ein ſicheres Werk, während über zwei andere Gemälde aus jener Zeit, heilige Familien, noch geſtritten werde. Eine ziemliche Reihe anderer Arbeiten, welche zu Pungileoni's Zeiten Anſpruch darauf erhoben, von Raphaels Kinderhänden gemalt zu ſein, finden wir weiter aufgeführt. In Forano bewundert Raphael damals eine Madonna Fieſole's, in der Kirche von Val-di-Saſſo, bei Fabriano, ein Gemälde des Gentile von Fabriano. An anderen Stellen ſtudirt er andere Werke unter der Leitung ſeines Vaters, bis dieſer von plötzlicher Krankheit ergriffen hinweggenommen wird.

Jetzt beginnen die Ränke der Stiefmutter, die, dem Teſtamente entgegen, das Haus verläßt und von den Vormündern Raphaels trotzdem Unterhalt fordert. Es kommt zum Proceß. Die Familie Santi hat Bernardina ihre Mitgift wieder erſtattet, während dieſe ſelbſt verpflichtet wird, in das Haus des verſtorbenen Giovanni zurückzukehren. Raphael arbeitet während dieſer Zeit unter Luca Signorelli: ein Gemälde der Galerie Feſch ſcheint ſeine von Signorelli geführte Hand erkennen zu laſſen. Zwei andere heilige Familien dieſer Zeit zeigen uns Raphael mehr auf ſich allein angewieſen, während vielleicht an den Einfluß des Timoteo della Vite zu denken wäre.

Signorelli verläßt Urbino und Raphael wird nach langer Wahl der Vormünder Perugino in die Lehre gegeben. Die Manier von Urbino hat bei Raphael damit ihren Abſchluß erreicht und die von Perugia beginnt. Unſicher iſt, ob Raphael Perugino bereits bei der Himmelfahrt Chriſti, die dieſer für die Benedictiner zu Perugia malte, unterſtützte. Bald aber übertrifft Raphael ſeinen Meiſter. Das erſte Werk, in dem dies hervortritt, iſt eine gemeinſchaftlich gearbeitete Anbetung der Könige, in Rom. Es folgt die von Raphael in Spoleto für

die Familie Ancajani gemalte Anbetung, doch bezweifelt Pungileoni deren Authenticität. Zwei Jahre war Raphael in Perugia ſo beſchäftigt als ihn ein Proceß mit der Stiefmutter nach Urbino zu reiſen nöthigt. Nach Erlaß des Urtheils kehrt er zu Perugino zurück, der ihn auf ſeiner Auferſtehung Chriſti als ſchlafenden Soldaten portraitirt.

Es folgen Werke, welche Raphael theils mit ſeinem Meiſter, theils ſelbſtändig bereits in Perugia damals arbeitet. Die im Vatican befindliche Krönung der Maria iſt ganz von ſeiner Hand, auch die Madonna mit Heiligen für S. Fiorenzo, die nach England ging, gehört in dieſe Zeit. 1499 verlangt erneutes Proceſſiren mit der Stiefmutter abermals ſeine Anweſenheit in Urbino. Ein Vergleich kommt zu Stande. Im Mai 1500 dagegen, wo Geld an Bernardina zur Auszahlung gelangt, iſt Raphael bereits in Città di Caſtello, wohin er berufen wird weil man Werke von ihm dort zu beſitzen wünſchte. Hier beginnt er mit der Krönung des H. Niccolo von Tolentino. Es folgen das Crucifix in San Domenico, die Kirchenfahne in Santa Trinità, Zeichnungen zu Basreliefs in der Domkuppel und zu den Schnitzereien an Chorbänken.

Während dieſer Zeit ſteht Raphaels Vaterſtadt in der Gewalt Ceſare Borgia's. Nach Aufhören der Occupation kehrt Raphael zurück und arbeitet für den wiedereingeſetzten Herzog einen H. Georg zu Pferde, zwei kleine Madonnen und einen Chriſtus im Garten. Timoteo della Vite unterſtützt ihn dabei mit Rathſchlägen. Dann beſchließt Raphael nach Florenz zu gehen. Man weiß nicht, wie lange er dort bleibt: verſchiedene Aufträge rufen ihn nach Hauſe zurück. Auf dem Rückwege findet er ſeinen alten Meiſter Perugino in Città della Pieve mit einem Frescogemälde beſchäftigt, auf dem er, ihm zu Gefallen, eine Madonna ausführt. Dann endlich beginnt in Città di Caſtello die Arbeit am Spoſalizio.

Es gehört einige Ueberwindung dazu, dies Gewebe einfach

zu Boden zu reißen. Ich habe soviel Einzelheiten mitgetheilt, weil sie erkennen lassen, welche Conjecturen Späterer heute noch auf Pungileoni's Gedanken zurückgehen. Auch bei den wenigen Punkten seiner Erzählung, denen thatsächliche Unterlage nicht zu fehlen scheint, weil sie sich auf vorhandene Actenstücke beziehen, täuscht Pungileoni sich. Alles die Charakteristik der Personen Betreffende ist Erfindung. Ueber das Betragen und Benehmen der Stiefmutter und den Charakter des Vormundes wissen wir nichts. Erfunden sind die Reisen, welche Raphael unternommen haben soll.*) Und was die Arbeiten anlangt, so beruht das Meiste auf Weiterverfolgung grundloser Traditionen. —

Ehe wir nun zu Passavant übergehen, ist Rumohrs Darstellung zu beachten, dessen „Leben Raphaels", als dritter Theil der „Italienischen Forschungen", 1831 herausgekommen ist.

Rumohr geht nur von persönlichen Erfahrungen aus und kümmert sich kaum um Vasari und Pungileoni. Das Jahr 1500, als das des Ueberganges Raphaels von Urbino nach Perugia, ergiebt sich ihm nur aus allgemeinen Beobachtungen. Rumohr spricht meistentheils in hypothetischen Wendungen. Seine Arbeit ist eben deshalb von so hoher Bedeutung, weil ein Kenner von Rang zum erstenmale die Construction der Entwicklung Raphaels in völliger Unabhängigkeit vom literarischen Materiale unternimmt, und der Einfluß des Buches ist durch die auf die Darstellung verwendete Sorgfalt ein immer noch gesicherter. Er war nur eine Zeit lang verdunkelt, weil die allzufeine stilistische Ausarbeitung die Lectüre zu einer theilweise mühsamen macht.

Raphael wird, Rumohr zufolge, von seinem Vater unterrichtet. Eine zu Urbino in der Sacristei von S. Andrea befindliche heilige Familie könnte ein Jugendbild von ihm sein; eine, vielleicht eigenhändige Copie desselben Werkes kauft Rumohr für

*) Vgl. Preußische Jahrb. Februar 1882, S. 130. Anm. Sowie: Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstanstalten III, Heft 2, S. 161, wo die urbinatischen Actenstücke vollständig abgedruckt sind.

das Berliner Muſeum. Nachdem Raphael in der Werkſtätte des Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendigt, tritt er, nach Perugia verſetzt, dort in die Werkſtätte des Ingegno, bei dem er in Oel malen lernt, um 1500 in die des Perugino, ſchwerlich als Lehrling, vielmehr ſogleich als Geſelle und Theilnehmer an den Arbeiten des Meiſters, überzugehen. Raphaels „tiefeindringende, lebende Theilnahme iſt an verſchiedenen der ſpäteren Werke Perugino's deutlich wahrzunehmen".

Sie zeigt ſich in einem aus Vallombroſa nach Florenz gelangten Bilde (1500), in den Mauergemälden des Cambio zu Perugia und in dem Altargemälde, welches Perugino in der Karthauſe bei Pavia ausführt. Raphael arbeitet mit Perugino damals in der Lombardei, und die Flügelbilder des Altars (die heute, längſt wieder als Arbeiten Perugino's, in der Nationalgalerie zu London ſtehen) ſind von ſeiner Hand. Eine Madonna im Hauſe Baglioni zu Perugia malt Raphael dann bereits auf eigene Rechnung. Es folgen die Madonna von Neapel, die Anbetung der Familie Ancajani, San Niccolo in Tolentino und das Crucifix in San Domenico in Città di Caſtello. Letzteres „nur um Monate" früher als das Spoſalizio. Wir ſehen, mit wie wenigen Schritten Rumohr zum Spoſalizio gelangt. —

Nach dieſen Vorgängen trat Paſſavant auf, deſſen „Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi" 1839 zu erſcheinen begann. Seine Erzählung hat zumal durch die 1860 herausgekommene franzöſiſche Ueberſetzung von P. Lacroix europäiſche Autorität gewonnen. Paſſavant fehlt das Verſtändniß für die Unbefangenheit Rumohrs; wohl aber hegt er wie Pungileoni (den er ſtark ausgeſchrieben hat) ein Bedürfniß nach ſentimentalen Anſchauungen.

Giovanni Santi „verlebt glückliche Tage" mit ſeiner „gemüthvollen" Frau Magia. Magia ſtirbt und wenige Tage nachher ihr einziges Töchterchen. Die Trauer iſt „unerträglich" für Giovanni, der „noch vor Ablauf des Trauerjahres" ſich mit

Bernardina vermählt. „Soviel uns bekannt iſt, lebten ſie in guter Eintracht miteinander, wenngleich der Charakter der Bernardina keineswegs ſo liebevoll wie der der Magia geweſen zu ſein ſcheint, da ſie nach Giovanni's Tode, wie wir ſehen werden, ihrem Stiefſohne häufigen Verdruß bereitete."

Raphael hilft dem Vater bei deſſen Arbeiten. Giovanni Santi ſtirbt. Bernardina, von „unerträglichem Charakter", verläßt das Haus; weder ſie, noch der „eigennützige" Don Bartolomeo, welcher „öfters wegen ſeiner Zänkereien mit Bernardina vor Gericht zurechtgewieſen werden mußte, können das Vertrauen des zartfühlenden Knaben gewinnen". Dagegen nimmt ſich Simone Ciarla, der Mutterbruder, ſeiner an, „weil er Raphaels tiefe Sehnſucht zu beurtheilen wußte".

Ueber die früheſten Lehrer in der Malerei giebt es nur Muthmaßungen. Timoteo della Vite „gewinnt den Knaben lieb" und malt ſein Bildniß. Der Zank zu Hauſe macht einen Ortswechſel wünſchenswerth: Don Bartolomeo und Simone Ciarla berathen ſich und wählen Perugino. Wahrſcheinlich um 1495 kommt Raphael zu dieſem nach Perugia. Er iſt nicht vorher bei Ingegno im Atelier, ſondern mit dieſem bei Perugino. Ebenſo erwirbt ſich Pinturicchio Raphaels Liebe. Zu Raphaels früheſten Werken gehört die jetzt in San Pietro maggiore zu Perugia aufbewahrte Copie zweier Figuren aus einem größeren Gemälde Perugino's. Andere Studien nach Perugino aus jener Zeit haben wir im Venetianiſchen Skizzenbuche. Raphael hilft Perugino bei der Geburt Chriſti, früher in Todi, heute im Vatican; bei der Auferſtehung Chriſti, jetzt ebendaſelbſt; beim Altarbilde für die Karthauſe von Pavia. 1499 geht er der häuslichen Zwiſtigkeiten wegen nach Urbino, wo es „ſeinem engelmilden Weſen gelingt", den Vertrag mit Bernardina zu Stande zu bringen. 1500 erhält er Aufträge für Città di Caſtello, wohin er ſich von Perugia aus begiebt. Zu den früheſten Arbeiten gehören dort die große Umgangsfahne und das Crucifix von San

Domenico. Es folgt die Krönung des S. Niccolo in Tolentino. Zur Vollendung dieſer Werke kehrt Raphael nach Perugia zurück und malt dort Mehreres „in Perugino's Auftrage", darunter die kleine Madonna Staffa und die Berliner kleinen Madonnen. Auch die (gleichfalls Berliner) Anbetung für die Familie Ancajani entſtand jenerzeit. In einem leider „verlorenen" Briefe empfängt er von Maddalena degli Oddi den Auftrag, die Krönung Mariä zu malen. Dies kann nur im Jahre 1503 geweſen ſein. Raphael malt ferner damals den Traum des Ritters, ein Portrait, drei kleine runde Bilder (Pietro und zwei Biſchöfe, welche Rumohr für Berlin erſtand) und macht die Zeichnungen für die Libreria Piccolomini im Dome zu Siena. Anfang 1504 tritt er aus der Werkſtätte des Perugino aus und verläßt Perugia um in Città di Caſtello das Spoſalizio zu malen. —

Paſſavant, ſehen wir, giebt eine Vereinigung der Erzählungen Pungileoni's und Vaſari's, die er beide an Süßlichkeit übertrifft. In der franzöſiſchen Ueberſetzung fehlt manches überſchwängliche Adjectivum, der Grundton aber durfte nicht geändert werden. Paſſavants Werk iſt die allgemeine Quelle, aus der Raphaels Biographien heute geſchöpft zu werden pflegen. Dies Abhängigkeitsverhältniß wird ſich erſt ändern, wenn nicht mehr, wie bisher, nur einzelne Liebhaber nach Umbrien wandern, ſondern Urbino, Perugia und Città di Caſtello Gegenſtand ſyſtematiſcher Unterſuchungen geworden ſind. Anfänge einer anderen Bearbeitung des vorhandenen Materiales machen ſich bereits bemerklich. Lermolieff verſucht auf Grund perſönlicher Ueberzeugung die Anfangsthätigkeit Raphaels zu erkennen, indem er wie Rumohr nur mit den ihm bekannten Arbeiten operirt. Einen ganz neuen Weg iſt Schmarſow gegangen, der Raphaels ſogenanntes Venetianiſches Skizzenbuch*), eine der Akademie zu Venedig gehörige Sammlung raphaeliſcher Federzeichnungen, zum Ausgangspunkte nimmt.

*) Preuß. Jahrb. Auguſtheft 1881. Ich mache noch auf Folgendes aufmerkſam. Nach Guido Reni's Tode kamen aus deſſen Nachlaſſe werthvolle

Eine alte Numerirung bestätigt den Zusammenhang der etwa fünfzig, auf beiden Seiten benutzten Blätter. Rühren die Zahlen auch vielleicht nicht von Raphaels eigener Hand her, so zeigen sie doch die Reihenfolge der Zeichnungen an als diese noch ein Buch bildeten. Schmarsow zufolge hätte Raphael in Urbino zu zeichnen begonnen, zwischen 1495 und 1500: eine Anzahl Blätter, welche noch nicht an die Art des Perugino, dagegen an Signorelli erinnerten. Signorelli hatte in Urbino selbst gearbeitet. 1496 malte er in Città di Castello, einem Städtchen, das jenseits der Berge, auf dem Wege von Urbino nach Perugia liegt: auch von diesen, in S. Domenico zu Città di Castello ausgeführten Wandgemälden hätte Raphael bestimmte Figuren abgezeichnet. Von nun an erst ließe das Skizzenbuch ihn als unter dem Einflusse Perugino's stehend erkennen.

Gemeinsam ist diesen sämmtlichen Venetianischen Zeichnungen Raphaels die Zartheit der Striche, eine gewisse Lieblichkeit der Behandlung, kurz, ein Element, das wir als freundlich, angenehm, ansprechend charakterisiren dürften. Von den Gemälden, die Raphael darin mit Federstrichen copirt hätte, sind am wichtigsten die im Palaste zu Urbino, von denen eine ganze Reihe noch erhalten ist. Entweder stellen sie Allegorien dar, Personificirungen der Wissenschaften, denen die Fürsten huldigen, oder es sind Bildnisse bedeutender Gelehrten, Dichter und Philosophen von den ältesten Zeiten bis auf die eigene. Sie scheinen vom Herzoge verschiedenen Meistern in Auftrag gegeben worden zu sein, darunter auch Niederländern: die Hauptarbeit lieferte Melozzo

---

Dinge fort. Darunter auch „das berühmte Buch der hundert Zeichnungen von Raphaels Hand", das Guido einst in Rom gekauft habe. Nehmen wir nun an, daß die Venetianer Zeichnungen etwa 100 sind, so liegt die Vermuthung nicht fern, daß in dem Venetianer Skizzenbuche, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts zuerst wieder auftauchte, jenes verloren gegangene libro famoso wieder erschienen sei. Malvasia, Felsina pittrice, II, S. 58 (1678). Vgl. Hübners Artikel in der Voßischen Zeitung vom 26. Januar 1861 und meine Antwort vom 8. December, worin ich ein Versehen Baldinucci's bespreche.

da Forlì. Einige dieſer Portraits hat Raphael abgezeichnet und die daruntergeſetzten Namen geben zugleich die älteſte Probe ſeiner Handſchrift. Wir dürfen unſerer Phantaſie geſtatten, ihn als Kind im Palaſte von Urbino zu ſehen, wo er in der Bibliothek zeichnet und wo ihm vielleicht erlaubt war, auch die Miniaturen der Bücher zu betrachten. Aber dies wäre nur die Sonntagsarbeit geweſen: wie wandte er ſeine Wochentage an? Hierauf giebt das Venetianiſche Skizzenbuch keine Antwort, verräth auch nicht, ob das, was ſich darin gezeichnet findet, direct copirt wurde oder ob Raphael nur von Anderen angefertigte Copien vorlagen, die er ja überall hätte abzeichnen können. Schmarſows Unterſuchungen ſind noch nicht abgeſchloſſen. —

Ich wiederhole, wir wiſſen nichts von Raphaels Erziehung.

Eine um 1500 etwa beginnende Lehrzeit bei Perugino in Perugia daraus folgern zu wollen, daß wir gewiſſe Stellen in den Wandgemälden des Cambio dort, die Perugino um 1500 auszuführen begann, für Arbeiten Raphaels erklären, wäre unthunlich. Perugino hatte genug andere Arbeiter neben ſich, die ihm helfen konnten. Unzweifelhaft aber iſt der Einfluß Perugino's auf Raphael von 1500 etwa bis 1505 und das Natürlichſte für deſſen Erklärung bleibt die Annahme, es habe ein Verhältniß von Meiſterſchaft und Schülerſchaft beſtanden und Raphael in Perugia ſelbſt Perugino's Unterweiſung empfangen.

Rumohr hat jedoch mit Recht darauf hingewieſen, Perugino's Blüthe falle ins Jahr 1495, worauf er oberflächlicher zu arbeiten begonnen habe. Sollte Raphael, der im Palaſte zu Urbino Werke erſten Ranges geſehen und Gut und Mittelmäßig unterſcheiden gelernt hatte, Perugino's Manier jetzt urtheilslos nachgeahmt haben? Dieſe Frage iſt der Grund, weshalb Pungileoni's und der Späteren Angabe nicht unglaubwürdig erſcheint, Raphael könne in Urbino bereits bei Timoteo della Vite, einem ſelbſtändig gewordenen Schüler Francia's, die Formen verſchiedener Meiſter kennen

gelernt haben. Timoteo's Anweſenheit in Urbino ſeit 1495 ſteht feſt.

Warum wäre Raphael dann überhaupt nach Perugia gegangen? Perugino's Malereien im Cambio, den Räumen des Wechſelgerichts im Regierungspalaſte zu Perugia, ſind Aneinanderreihungen von Geſtalten, die in Raphaels Sinne den Namen Compoſition kaum verdienen. Raphael hatte den Vorzug, unter höheren Eindrücken aufgewachſen zu ſein. Melozzo da Forlì und Pietro della Francesca gingen der Natur ernſthaft nach und ſtrebten dem Großen, Monumentalen zu. Dieſelbe Richtung lag auch in Signorelli's Weſen, und eng im Zuſammenhange mit der Natur ſtanden die niederländiſchen Meiſter, die am Hofe Federigo's Beſchäftigung fanden.*) Kleinlich, geziert und bunt erſcheint Perugino im Vergleiche zu dieſen allen. Auch hatte Perugino nicht die künſtleriſche Bedeutung von Perugia geſchaffen, das voll von Werken anderer Meiſter war. Man begiebt ſich zuweilen jedoch in Abhängigkeit, nicht um zu lernen, ſondern weil man an der Hand eines mächtigen Mannes die erſten Schritte zu eigner ſpäterer Thätigkeit ſicherer zu thun hofft. Dies die Erwägungen, welche unſer Urtheil zu keinem Abſchluſſe kommen laſſen.

Einige jüngere Maler arbeiteten um 1500 in Perugia und deſſen Umgegend als Perugino's Schüler und Gehülfen, in denen Raphaels Mitſchüler erkannt worden ſind. Bei keinem iſt auch hier das Verhältniß klar, in dem ſie zu Perugino und zu Raphael ſtanden. Für den einen oder andern pflegt dieſer oder jener Forſcher eine beſondere Vorliebe zu hegen und ſein Einfluß auf Raphael wird dann Gegenſtand ſchärferer Unterſuchung. Es handelt ſich hier meiſtentheils um Feſtſtellung gewiſſer Beſonderheiten, auf die hin die Urheberſchaft herrenloſer Gemälde feſt-

*) Wir wiſſen nur von einem, aber es ſcheinen mehrere in Urbino thätig geweſen zu ſein. Ueber Timoteo della Vite vgl. Schmarſow a. a. O.

geſtellt oder die bisherige Namengebung umzuſtoßen verſucht wird. Hier werden wohl oft noch neue Meinungen erſcheinen.

Man malte damals leicht und raſch und wiederholte unbedenklich die überkommenen Muſter. Raphael hatte, wohin er bei ſeinem Eintritte in Perugia den Blick wandte, dort wie in Urbino, Werke der verſchiedenartigſten Auffaſſung und Ausführung vor Augen. Vaſari nennt Raphael den „großen Nachahmer". Raphael ſah Alles und eignete ſich Vieles an. Es iſt nicht anzunehmen, daß dieſe Gabe nicht in früheſter Zeit ſchon bei ihm entwickelt geweſen ſei. Er könnte neben Arbeiten in Perugino's Manier, andere in anderer Art producirt haben. Dies in Betracht gezogen, erſcheint es faſt unmöglich, heute mit ſeiner Zunge unter den vielen anonymen Ueberbleibſeln an Werken jener Zeit diejenigen herauszuſchmecken, welche Raphael damals gearbeitet haben müſſe, und ich laſſe was Pungileoni, Paſſavant, Rumohr und Andere an allerlei Arbeit früheſter Zeit von ihm anführen, auf ſich beruhen. Dieſe Sachen müſſen erſt einmal ſämmtlich in einer zukünftigen Raphaelausſtellung nebeneinander gebracht worden ſein und der Discuſſion unterlegen haben.

Für mein Urtheil darf die ſogenannte Madonna Staffa oder Conneſtabile, das kleine Bildchen, das neuerdings für einen enormen Preis nach Petersburg gegangen iſt, als Raphaels älteſtes Werk angeſehen werden.

Die Stadt Perugia erſcheint heute als verarmt durch den Verluſt dieſes Kleinods. Das verdorbene Fresco in San Severo und eine Zeichnung ausgenommen, die im Hauſe Baldeschi aufbewahrt und von Vielen Raphael nicht einmal zugeſprochen wird, beſitzt man in Perugia nun nichts Sicheres mehr von Raphael. Was übrigens vorhanden war, iſt im Laufe der Jahrhunderte davongetragen worden. Die Madonna Conneſtabile, im alten urſprünglichen beſcheidenen Goldrähmchen, ſo recht ein Muſterſtück der unſchuldig zierlichen Art des Quattrocento, bildete lange Jahre für Alle die ſie in Perugia geſehen hatten, einen reizenden

Punkt in der Erinnerung. Unzählige Copien von ihr ſind verbreitet. Beſondere Eigenſchaften hat das Werk nicht. Der Jungfrau iſt ein ſchlichtes Tuch über den Kopf geſchlagen, das als Mantel auf die Schultern fällt und in das der eine Arm ſich verhüllt, mit deſſen Hand ſie das nackte Kind hält, mühelos, als hätte es gar kein Gewicht, ſondern ſchwebte darauf, wie meiſt Madonnen und Chriſtkinder gemalt werden. In der andern Hand, die unter des Kindes rechtem Aermchen zum Vorſchein kommt, hält Maria eine Granate, nach der das Kind greift. So auf der Federzeichnung für das Bildchen, die ſich in der Größe des Originals erhalten hat, und ſo anfänglich auf dem Gemälde ſelbſt, wo ſpäter die Frucht in ein Buch verändert worden iſt. Bei der Uebertragung des Gemäldes nämlich von der wurmſtichigen Holztafel auf Leinwand zeigte ſich, daß auch hier urſprünglich eine Granate beabſichtigt war. Die Zeichnung beſitzt das K. Kupferſtichcabinet zu Berlin.*)

Ein zweites Produkt dieſer ſich an Perugino's Manier anlehnenden Thätigkeit beſitzt gleichfalls das Berliner Muſeum: die nach ihrem früheren Beſitzer genannte Madonna Solly. Die erſte Skizze dafür in der Sammlung des Louvre. Die Jungfrau lieſt in einem Buche, zu dem ſie mit ſtark niedergeſchlagenen Augen herabſieht, das Kind, das die Augen faſt zu hoch emporhebt, hat einen Stieglitz in den Händen. Das Ganze macht einen etwas weichlichen Eindruck und die Federzeichnung wirkt lebendiger als das Gemälde. Sodann, ebenda, eine andere Madonna, die Skizze dafür in der Albertiniſchen Sammlung in Wien. Drei Figuren nebeneinander: die Jungfrau mit dem Kinde in der Mitte, hinter ihrer linken Schulter Hieronymus, hinter der rechten Franciscus ſichtbar. Das entzückende kleine Werk iſt gleichſam eine vermehrte Auflage der Madonna Conne-

*) Ueber die Aechtheit des Blattes ſpricht Lippmann im Jahrbuche der Preußiſchen Kunſtanſtalten II, S. 62 ff., mit Heliogravüre und Holzſchnitten der Skizzen. Vgl. Deutſche Rundſchau 1881, II, S. 130, und Preußiſche Jahrbücher 1882, I, S. 449.

ſtabile. Glücklicherweiſe wurde der alte Firniß darauf belaſſen, der die leuchtenden Farben zwar ein wenig dämpft, zugleich aber wie einen goldenen Schein darüber wirft. Der heilige Franciscus, dicht bei Perugia in Aſſiſi zu Hauſe, gehörte in den Augen der damaligen Welt ſo recht zur Begleitung der Jungfrau. Wir haben ihn hier als jungen Mann vor uns. Hieronymus, durch die Ueberſetzung der Bibel ins Lateiniſche beinahe der fünfte Evangeliſt, war nicht weniger beliebt. Als weißbärtiger Greis erſcheint er auf der andern Seite der Madonna, zu deren näherem Umgange auch er beſonders berufen war. Männliche Jugend und Alter, und dazwiſchen die junge Frau mit dem Kinde, dies die Gegenſätze verſchiedener Lebensſtufen, deren Darſtellung hier von Raphael nicht beabſichtigt wurde, aber die als vom Künſtler empfunden ſich doch bemerklich macht. Die Kunſt des Quattrocento war für die Familien berechnet. Die verſchiedenen Generationen im Hauſe ſollten jede auf dem Gemälde ſich wiederfinden.

Vor der Madonna Solly vielleicht ſchon hätte eine andere genannt werden können, die zwar erſt einige Jahre ſpäter als Gemälde entſtanden zu ſein ſcheint, zu der der erſte Entwurf jedoch ſich auf der Rückſeite des Berliner Blattes findet, welches die Zeichnung der Madonna Conneſtabile trägt: die Madonna di Terranuova. Auch diesmal gehört das Gemälde dem Berliner Muſeum an. Die Compoſition iſt auf der Zeichnung ſtarrer, in Geſtalten wie Faltenwurf, als die Madonna Solly, ähnelt dieſer aber doch wieder ſehr und es tritt beſonders beim Chriſtkinde die Uebereinſtimmung hervor.

Vergleichen wir dieſe Arbeiten nun, Gemälde wie Zeichnungen, mit Perugino's Werken, ſo iſt ein Einfluß von deſſen Manier auf Raphael unverkennbar, mehr bei den Gemälden übrigens als bei den Zeichnungen hervortretend. Niemand aber würde ſie doch mit Sachen Perugino's verwechſeln. Sie haben Etwas für ſich. Ein anderes Werk nun aber, das auch in jene

erſten Jahre des neuen Jahrhunderts geſetzt und Raphael zugeſchrieben wird, iſt ſo durch und durch peruginesk, daß immer noch Vaſaris Urtheil gilt: es ſei kaum von Perugino's Arbeiten zu unterſcheiden: die Krönung der Maria, heute im Vatican. Ein großes, figurenreiches, mit völlig erfahrener Hand ausgeführtes Tafelgemälde, zu welchem ein beſonders ſchönes Studienblatt in Silberſtift vorhanden iſt. Es fällt mir jedoch immer ſchwerer, mich davon zu überzeugen, daß es zu dieſem Gemälde gehöre, welches ich für die Arbeit eines älteren Meiſters halte. Vaſari's, allerdings nicht ganz klar ausgeſprochene Anſicht, Raphael habe nur einige Figuren darauf gemalt, ſcheint mir das Aeußerſte zu ſein, was geſagt werden könnte. Die Predellen mögen von ihm herrühren.

Dieſe Werke nun können zu beliebiger Zeit zwiſchen 1500 und 1505 entſtanden ſein. Alle werden ſie Raphael zudem nur „zugeſchrieben". Auch mag Raphael um 1500 nach Perugia gegangen ſein, aber wir haben kein Actenſtück, daß ſeine Anweſenheit dort vor 1505 beſtätigte. Seine frühſten, unantaſtbar ihm gehörenden Arbeiten weiſen nach Città di Caſtello. Wie er dahin gekommen ſei, wiſſen wir nicht, hier aber zuerſt haben wir feſten Grund unter den Füßen. Suchen wir den Weg zu finden, der Raphael nach Città di Caſtello geführt haben könnte.

Stadt und Herzogthum Urbino waren in den Zeiten, in die wir Raphaels erſte ſelbſtändige Thätigkeit ſetzen wollten, die Beute der allgemeinen Bewegung geworden, welche ſeit dem Tode Lorenzo's dei Medici an Italien rüttelte. Solange Lorenzo lebte, hatte er mit überlegener geiſtiger Kraft die wogenden Elemente zur Ruhe gezwungen; nach ſeinem Fortgange erhob ſich nicht nur die alte Zwietracht, ſondern neue Gründe zu unvorhergeſehenen Kämpfen erwuchſen.

Dies etwa geſchieht im Großen in Italien in den Zeiten, in denen Raphael zum Jüngling aufwuchs:

Die Franzoſen dringen in Italien ein und durchziehen es

ſiegreich. Mailand, Florenz, Rom und Neapel fallen ihnen anheim. Das für allmächtig geltende Venedig ſieht dem Sturze der Dinge thatlos zu, in Neapel wird die alte Dynaſtie verjagt, Florenz durch das Eintreten der demokratiſchen Revolution unter Savonarola um ſeinen äußeren Einfluß gebracht. Zu dieſen mehr elementaren Ereigniſſen aber tritt dann noch ein beſonderes: unter dem Papſtthume Alexanders des Sechſten erhebt ſich in Rom die Familie Borgia mit umfaſſenden Plänen und mit unerhört neuen Mitteln, ſie durchzuführen. Als Anführer der päpſtlichen Truppen ſeines Vaters, des Papſtes, beginnt Ceſare Borgia, indem er den Anſchein wahrt, für die Kirche zu kämpfen, die Gründung einer mittelitaliſchen Herrſchaft für ſich ſelbſt. Städte ſowohl als kleine Fürſten ſtehen ihm im Wege und gegen beide geht er mit überlegenem Geiſte vor. Dieſe Kämpfe ſind es, die ihm zu der Ehre verholfen haben, von Machiavelli wiſſenſchaftlich behandelt und als Muſterſtück eines mächtigen Emporkömmlings verherrlicht zu werden.

Das Herzogthum Urbino ſollte der Kern des idealen Reiches werden, das zu begründen Ceſare vielleicht gelungen wäre, hätte der Tod nicht den Papſt, auf dem doch Alles beruhte, fortgenommen. Gegen Herzog Guidobaldo ſehen wir Ceſare im Sommer 1502 eine ſeiner brillanteſten Ueberraſchungen ausführen. Ceſare knüpft mit ihm vertrauliche Unterhandlungen über die Bedingungen an, unter denen Guidobaldo, der wie ſein Vater das Metier betrieb, in fremdem Solde Kriege zu führen, mit ſeinen Kräften ſich ihm anſchließen wolle, und in demſelben Athemzuge gleichſam bricht er mit Soldaten ohne Gepäck in Geſchwindmärſchen plötzlich in das Herzogthum ein, das mit einem Schlage in ſeine Gewalt geräth. Während Guidobaldo als Bauer verkleidet in der Nacht mit wenigen Begleitern von Urbino abreitet, geht eine Deputation von Bürgern Ceſare entgegen, der Stadt und Palaſt in Beſitz nimmt. Dieſer erſte Verluſt wurde dann jedoch wieder wett gemacht. Im Juni 1502 war Guidobaldo

vertrieben worden, im Oktober erſcheint er im Lande und bringt eine Rebellion gegen Ceſare zu Stande, die ihm Urbino wieder verſchafft. Nun aber macht Ceſare ſich zum zweitenmale auf, und jetzt, Anfang December 1502, zieht der Herzog ab, mit dem Gefühl, nicht zurückzukehren. Der Palaſt wird mit all ſeinen Koſtbarkeiten Ceſare überlaſſen, der viele Ladungen daraus, beſonders die werthvollen Teppiche und die Bibliothek, nach Rom ſchaffen läßt. Guidobaldo aber wendet ſich nach Città di Caſtello, wo er im December 1502 und im Januar 1503 reſidirt. Im Jahre 1503 aber muß Raphael ſein Spoſalizio, das die Jahreszahl 1504 trägt, in Città di Caſtello begonnen haben. Da wir ſo gänzlich von Nachrichten entblößt ſind, wäre es faſt unnatürlich, wenn wir bei dieſem Zuſammenklange des Thatſächlichen Raphael nicht mit ſeinem Herzoge in Città di Caſtello in Verbindung brächten. Die Annahme ſogar drängt ſich heran, er könne beim Abzuge Guidobaldo's von Urbino dieſem dahin gefolgt ſein, worauf er dann, als der Herzog weiter flüchten mußte, zurückblieb.*)

Eine in die Jahre 1503 und 1504 fallende, in dauerndem Zuſammenhange ſtehende Thätigkeit Raphaels zu Città di Caſtella muß angenommen werden. Genannt werden heute vier Gemälde, welche an dieſen Ort und in dieſe Jahre gehören. Zuerſt die Kirchenfahne, die als Raphaels frühſte Arbeit dort betrachtet wird und die ſehr verdorben ſein ſoll. Ich ſah ſie nicht. Sodann die Krönung des heil. Niccolo von Tolentino, welche bis zu ihrem Ruin, Ende des vorigen Jahrhunderts, in Città di Caſtello ſtand. Wir beurtheilen ſie heute nur nach einer undeutlichen Skizze Raphaels und nach Beſchreibungen. Ferner das Crucifix mit „Raphael Urbinas" darauf, ehemals in der Samm-

*) Wie ſehr an die Beſtändigkeit der Herrſchaft Ceſare's geglaubt wurde, zeigen die Verſuche Guidobaldo's, ſich auf einer ganz neuen Baſis ſchadlos zu halten: er wollte ſich von ſeiner Frau trennen und Cardinal werden. Alexander VI. jedoch wies das ab. Villari, Dispacci di Antonio Giustinian. I, S. 279.

lung Feſch, dann nach England verkauft. Auch dies Werk mir nur aus Gruners Umriß bekannt. Wer aber kennt das Spoſalizio nicht, das die ächte Jahreszahl 1504 trägt, das Gemälde, von dem ab Vaſari Raphaels Ruhm in Italien datirt? Als die Arbeit eines Einundzwanzigjährigen faſt ein Wunderwerk zu nennen.

Als ich vor faſt dreißig Jahren Raphaels Spoſalizio in Mailand zum erſtenmale ſah, ſaß noch der gelbe Firniß darauf, der die Lichter trübe und die Schatten dunkel machte; als ich wiederkam, hatte man ihn entfernt und das Werk ſtand in all ſeiner Blumenſchönheit wieder vor uns. Die Farben ſtoßen aneinander wie auf einem Glasgemälde. Jede Farbe ergänzt die andere völlig, keine ſticht hervor, das Ganze klingt rein zuſammen. Das Gemälde iſt ſo gleichmäßig durchgeführt, daß kein Unterſchied in der Behandlung der Haupt- und Nebenſachen merklich wird. In den vielen Figuren, aus denen die Compoſition ſymmetriſch ſich aufbaut, erkennen wir in beſonderer Reichhaltigkeit jene Typen menſchlicher Altersſtufen wieder, die Jedem, jung oder alt, den Künſtler als den beſonderen Vertrauten ſeines eigenen Alters entgegentreten laſſen.

Da ſteht, in der Mitte der hohen Tafel, in voller Breite uns zugewandt der ehrwürdige Prieſter, Maria's und Joſephs Hände ergreifend. Joſeph hält den Ring feſt zwiſchen den vorgeſtreckten Fingern, Maria dagegen ſcheint den Prieſter nur gewähren zu laſſen, der ihre geſenkte Hand mit der ſeinigen lenkt, damit ſie den Ring ſich über den Finger ſtreifen laſſe. So ſteht das Paar im Profil ſich gegenüber, und hinter ihnen auf beiden Seiten hier und dort bis zum Rande des Gemäldes in leichtem Gedränge ihr Gefolge. Der Ring aber ſcheint den Mittelpunkt der Compoſition zu bilden. Auf ihn blickt der Prieſter nieder, auf ihn ſind Maria's und Joſephs Augen ernſt gerichtet. Mit dem Uebergange des Ringes wird das für die chriſtliche Kirche ſo wichtige Ereigniß der Ehe Maria's und Joſephs zur That-

ſache. Das Bewußtſein, ein wie folgenreicher Moment eintrete, ſcheint alle Theilnehmenden zu durchdringen und geht in den Betrachtenden über. Die heitre Schönheit des Werkes aber mildert den Ernſt der Geſinnung, der aus ihm redet. Die Scene verlegt Raphael auf den Platz vor dem Tempel, der in der zarten Architektur der Frührenaiſſance über die Figuren herausragend, den Hintergrund bildet. Durch ſeine offenen Mittelthüren ſehen wir, durch ihn hindurch, wie in eine unendliche Ferne.

Wie hoch erhebt Raphael in der Bildung ſeiner Gruppen ſich hier über Perugino. Dieſer hatte darin ſeinen Vortheil gefunden, daß er die unklaren, dichtgedrängten Anhäufungen von Geſtalten, mit denen die früheren Florentiner Meiſter operirt hatten, auflöſte. Perugino ließ jeder Figur einzeln eine Art ſtatuariſcher Ausarbeitung zu Theil werden, machte ſie rund durch Licht und Schatten und gab ihnen Luft, um ſich zu bewegen. Damit löſte er die Geſtalten vom Hintergrunde ab, aus dem ſie frei herauszutreten ſchienen. Bei dieſem Verfahren aber war er endlich doch nur zu der Manier gelangt, ſtatt Gruppen zu bilden einzelne Figuren aneinander zu reihen. Und nun vergleiche man auf Raphaels Spoſalizio die drei Frauen, welche mit Maria die rechte Hälfte der Compoſition, und die drei Männer, welche mit Joſeph zuſammen deren linke bilden: wie frei Raphael hier verfährt, wie jede Geſtalt rund für ſich allein daſteht, wie ſie vereint dann wieder hier und dort abgeſonderte Gruppen bilden, und wie dieſe beiden Gruppen, ſammt dem Prieſter zwiſchen ihnen, endlich eine Einheit ausmachen, in der Alles einander ergänzt. Ebenſo durchdacht ſind die Gegenſätze, mit denen Raphael arbeitet. Man bemerke, wie der ſich beugende Jüngling, rechts neben Joſeph im Vordergrunde, dadurch daß er den Stab vor dem Knie zerbricht, ſcheinbar viel lebendiger wirkt als der in alterthümlichem Faltenwurfe einfach daſtehende Joſeph, und wie zwiſchen Maria und ihrer mehr in den Vordergrund gebrachten Begleiterin derſelbe Unterſchied waltet: die letztere naturaliſtiſcher

und bewegter, Maria mehr in dem typiſchen ſchlicht anliegenden Gewande und in voller Ruhe; und man bemerke nun weiter, wie trotzdem Maria und Joſeph, gerade durch dieſe Schlichtheit, in ihrer Rolle als Hauptperſonen der ſich vollziehenden Handlung um ſo reiner hervorgehoben werden. Wie wäre Perugino auf dergleichen je verfallen? Und wie nah ſchien es nun doch zu liegen, ſo zu verfahren.

Bei der Vermählung der Jungfrau tritt die Natur der Stoffe recht hervor, die wir Raphael bis dahin behandeln ſehen.

Lauter heilige Geſchichte, aber weder Begebenheiten des alten noch des neuen Teſtamentes. Weder von einer Krönung der Jungfrau und von den zwölf Apoſteln, welche Maria's Grab leer finden, während Lilien und Roſen aus dem Sarkophage aufſprießen, noch von der Vermählung Maria's mit Joſeph, wobei der Stab ins Blühen kommt, wiſſen die Evangelien etwas. Maria's Leben beſtand für Raphaels Welt nicht aus den ſpärlichen Nachrichten, die die Evangelien von ihr geben, ſondern in einer Reihe Märchen, in denen Maria's Schickſale von den Zeiten vor ihrer Geburt an bis zu ihrer Erhöhung als Himmelskönigin anmuthig erzählt werden. Dr. F. A. von Lehner iſt in ſeinem neuen trefflichen Buche über die Marienverehrung der Entſtehung dieſer Erzählungen nachgegangen. Schon in den älteſten Zeiten der Kirche wurde verſucht, Maria emporzuheben. Der Widerſtand mancher Kirchenlehrer war machtlos gegenüber dem Bedürfniß, das die zum Chriſtenthume immer breiter übergehenden Völker erfüllte, neben den allzu große Scheu einflößenden höchſten Inhabern der göttlichen Strafgewalt eine milde, mächtige Frau zu erblicken, deren Verwendung man ſich vertrauen und die man getroſter anrufen dürfte. Sobald das einmal im Princip erreicht war, begann der Mythus ſich in den wunderbarſten Formen zu entfalten. Die kirchlichen Legenden, welche ſich an Maria heften, ſind das Schönſte, was die kirchliche Phantaſie geſchaffen hat. Heute iſt nur noch wenig davon übrig. Denn obgleich Maria

in der katholiſchen Kirche an Macht immer größeren Zuwachs empfängt, treten gerade deshalb die ſie mehr in menſchlichen Verhältniſſen darſtellenden Geſchichten zurück. Bekannt iſt die Sage, daß die Hütte, in der ſie inmitten der Apoſtel Haus hielt und aus der ihre Leiche von dieſen herausgetragen ward (wobei Johannes den vom Himmel herabgereichten Palmzweig vorantrug), durch die Lüfte davongeführt und in Loretto niedergeſetzt ſein ſollte, wo die Verehrung des Zeitalters Raphaels eine prachtvolle Kirche darüber erbaute. Noch im vorigen Jahrhundert konnte Tiepolo den Flug dieſes Häuschens durch die Lüfte darſtellen, wie es von Engeln umgeben durch die Wolken dahinſauſt: Niemand würde heute an die Decke einer katholiſchen Kirche dergleichen als Schmuck anbringen. Und was die Vermählung Maria's anlangt, ſo beſaß Perugia eine Reliquie, deren Erwerbung ein wunderbares Intriguenſpiel geweſen war: den ächten Trauring der Maria. Für die Capelle des Domes von Perugia, worin dieſer noch heute aufbewahrt wird, malte Perugino faſt gleichzeitig mit Raphael eine Vermählung der Jungfrau, welche jetzt in Caën ſteht und auf die Raphaels eigene Compoſition zurückgeführt zu werden pflegt.

Die Anordnung des Spoſalizio war überliefert, ſeine Darſtellungen ſind in den verſchiedenſten Variationen in Italien und in den anderen Ländern verbreitet. Raphael iſt es gelungen — was auch Dürer ſtets errang — ſeiner Compoſition den Eindruck voller Glaubwürdigkeit zu verleihen. Wer würde Dürers Marienleben gegenüber gezweifelt haben, Alles habe ſich genau ſo zugetragen, und wer vor Raphaels Gemälde daran denken, daß die Scene ſich etwa nicht ſo ereignete? Daß Maria nicht etwa im Tempel erzogen worden ſei, in den man ſie gebracht, weil ihre hohe Sendung vorausgeahnt wurde? Daß dann, als es an der Zeit ſchien ſie zu vermählen, die Männer zuſammenberufen wurden, die auf dieſe Ehre Anſpruch gehabt hätten, und daß die Stäbe vertheilt worden ſeien, damit auf den des Auserwählten

eine Taube ſich niederſetze, oder damit, wie noch anders erzählt und wie das Ereigniß gewöhnlich dargeſtellt wird, eine Blüthe aus dem dürren Holze wachſe? Auch der Altersunterſchied, daß Joſeph als älterer Mann den Preis davon trug, während die anderen jüngeren Freier leer ausgingen, war nur eine Variante der Erzählung. Darin ſchwankt die Sage am meiſten, welches Alter Joſeph zu geben ſei. Das Protevangelium Jacobi läßt Joſeph als achtzigjährigen Greis, unter erwachſenen Söhnen erſcheinen. Die Verheirathung mit der kaum fünfzehn Jahre zählenden Maria wird hier als Beginn einer Adoption aufgefaßt. Raphael hat nichts von dieſen Feinheiten wiſſen wollen; ſeine Maria iſt eine ſchlanke Jungfrau, ſein Joſeph ein kräftiger Mann, der ernſt und würdig, aber als zukünftiger Gatte ihr entgegentritt, im Sinne des Neuen Teſtamentes, in dem ja von Geſchwiſtern Chriſti einfach die Rede iſt. Perugino's Spoſalizio im Dome zu Perugia iſt gerade auf dieſen Punkt hin betrachtet inhaltslos. Seine Compoſition hat weder künſtleriſch noch geiſtig eine Mitte, noch überhaupt Etwas, das Handlung genannt werden könnte. Die Figuren ſtehen hier kahl nebeneinander. Vergleichen wir nur, wie Perugino und Raphael jeder auf ſeinem Werke die Füße und Hände behandelt haben. Bei Perugino ſind die Gewänder aller Geſtalten faſt gleich kurz über den Knöcheln der Füße abgeſchnitten, es geht da, wo die Gewänder unten aufhören, wie eine Linie quer durch das Gemälde und das Dutzend Füße, das unter ihr ſichtbar iſt, wiederholt, dicht nebeneinander, die alten, im Atelier Perugino's unendlich oft benutzten Stellungen. Dagegen nun Raphael: wie ungleich bei dieſem die Gewänder auf die Füße niedergehen. Wie hier nur die Spitzen der Füße ſichtbar ſind, dort der ganze Fuß ſich zeigt, nackt oder in Schuhen; wie keine Stellung ſich wiederholt; wie die individuellen Unterſchiede gewahrt ſind. Und noch entſcheidender die Hände. Wie Raphael jede Fingerſtellung beobachtet, auch da, wo die perugineske Haltung im Allgemeinen beibehalten wird,

während Perugino auf ſeinen ſpäteren Gemälden die hergebrachten Formen ohne weiteres wiederholt.

Zeigen beide Werke in dieſer Richtung verglichen nur geringe Verwandtſchaft, ſo erſcheint Raphael mit dem ſeinigen trotzdem Perugino als verpflichtet, wenn wir ein Spoſalizio, das von Perugino an anderer Stelle früher ſchon gemalt worden war, mit in Vergleich ziehen. 1497 und 98 arbeitete Perugino in dem öſtlich von Urbino am Meeresufer gelegenen Fano, wo auch der alte Giovanni Santi bedeutende Arbeiten ausgeführt hat, gleich denen Perugino's heute noch dort vorhanden. Dort ſollte, Schmarſow zufolge, Raphael zuerſt mit Perugino zuſammengetroffen ſein. Eines der kleinen Predellenbildchen Perugino's in Fano zeigt eine Darſtellung des Spoſalizio, mit der Raphaels Gemälde entſchiedene Verwandtſchaft hat. Nicht nur im Aufbau der Figuren, ſondern auch in der Architektur tritt ſie hervor. Die Vorhalle des Tempels, unter die Perugino hier die Scene verlegt, entſpricht durchaus dem unteren Theile des Tempels, der bei Raphael den Hintergrund des Gemäldes einnimmt. Die Vergleichung läßt ſich um ſo ſicherer vornehmen als die Zeichnung Perugino's für dieſes Predellenbild in Wien noch exiſtirt. Wir dürften annehmen, Raphael habe entweder zu irgend einer Zeit Perugino's kleines Gemälde in Fano geſehen oder Perugino's Zeichnung benutzt. Aber auch wenn wir Raphaels Werk auf eine Arbeit ſeines Lehrers ſo nun doch zurückführen, bleibt die Verwandtſchaft eine äußerliche, denn von dem Geiſte, der Raphaels Arbeit erfüllt, beſitzt auch das Bildchen zu Fano keinen Anflug.

Nicht Perugino, ſondern Michelangelo oder Lionardo muß Raphael jetzt gegenübergeſtellt werden wenn wir ihm gerecht werden wollen. Nehmen wir das Spoſalizio als die erſte Probe deſſen, was Raphael nach dem höchſten Maßſtabe gemeſſen, zu leiſten vermochte, und vergleichen wir.

Ein Unterſchied offenbart ſich. Raphael ſcheint keinen Zug von der ſtarken Originalität in ſich zu tragen, die Michelangelo

und Lionardo eigen ist. Er hat in keiner Weise die Absicht, seine Person hervortreten zu lassen. Er hegt weder besondere Gedanken, die nur er hätte, noch will er im Geringsten mehr in seinen Werken geben als die Sache erfordert. Michelangelo und Lionardo wuchsen auf im Anblick einer ungemeinen geistigen Entwicklung. Sie sehen in Florenz, wie Alles um sie her sich erheben will. Einer über die Andern, und Jeder Macht gewinnen. Tag für Tag zeigt sich ihnen von Neuem, daß nur das Außerordentliche geschätzt werde. Lionardo's Geist will in seinem universellen Streben von früh an Alles umfassen, Michelangelo träumt von kolossalen Aufgaben, die kein Anderer als er zu bewältigen vermöchte.

Keine Spur dieses unruhigen Vorwärtsdringens bei Raphael.

Raphaels Arbeiten athmen friedliche Bescheidenheit aus, ein Streben, verständlich zu sein. Raphael will Niemand in Staunen setzen. Er will erfreuen und befriedigen. Er verhehlt nicht, was er Perugino zu verdanken habe, und wenn er sich über ihn erhebt, scheint er doch nicht die Absicht zu haben, ihn überbieten zu wollen. Dieses Sichbescheiden bleibt bis zuletzt der Charakter seiner Thätigkeit. Er scheint nie etwas zu beabsichtigen, das außerhalb seiner Kunst liegt. Es sind niemals persönliche Geheimnisse, die er in seinen Werken niederlegt. Wie man bei „Frühling" nicht an einzelne Blätter und Blüthen, bei „Nachtigallengesang" nicht an eine bestimmte Melodie denkt, denken wir bei „Raphael" mehr an die allgemeine Kraft, als an die Offenbarung besonderer Charakterzüge. Auf geradem Wege sucht er sich der Natur zu nähern und sie schlicht wiederzugeben. Alle andern Künstler hat er in Einfachheit übertroffen. Wenn es sich heute darum handelt, festzustellen, ob ein Werk Raphael zugeschrieben werden dürfe oder nicht, ist schließlich immer das Gefühl maßgebend, ob das Werk die Einfachheit besitze, die Raphael allein in diesem Grade seinen Arbeiten zu geben vermochte. Was könnten uns Briefe oder Tagebuchblätter und

dergleichen über Raphaels Spoſalizio verrathen, das aus dem Gemälde allein nicht herausleuchtete?

Wie verſchieden iſt die letzte Wirkung, zu der bei Raphael und bei Michelangelo ſo verſchiedene Wege geführt haben. In der Zeit, wo das Spoſalizio entſtand, wurde in Florenz Michelangelo's David aufgeſtellt, ein Ereigniß, das die Blicke Italiens auf ihn und ſein koloſſales Werk lenkte, während Raphaels Gemälde damals in der ſtillen Kirche von Città di Caſtello nur gelegentlich geſehen wurde. Drei Jahrhunderte hat es dort geſtanden, bis die gewaltſame Verſetzung nach Paris nun erſt der Beginn einer Laufbahn geworden iſt, die es in ganz anderer Weiſe jetzt zu einem Gemeinbeſitze der Menſchheit macht, als irgend eines der Gemälde oder der Statuen Michelangelo's je geworden iſt oder auch werden könnte. Giuſeppe Longhi hat einen Stich nach dem Spoſalizio gearbeitet, der mit Recht in Anſehen ſteht. Nach der für dieſen Stich angefertigten Zeichnung iſt von Oeri dann eine Lithographie angefertigt worden, die zum Beſten gehört, was auf dem Gebiete der Lithographie entſtanden iſt. Neuerdings hat Stang einen neuen Stich geliefert. In Photographien iſt das Werk heute nun ſo in die Welt eingedrungen, daß man ſagen kann, es ſei in der Erinnerung der geſammten Menſchheit heimiſch geworden. —

Raphaels nächſte Thätigkeit fällt von jetzt an ſicher nach Perugia, wohin er im Laufe des Jahres 1504 ſich wendet und wo er 1505 in einem zuverläſſigen Actenſtücke als „beſter Meiſter der Stadt" bezeichnet wird.

Januar 1882.

Register.

E = Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der modernen Kunst. Berlin 1871.
I = Fünfzehn Essays. Berlin 1874.
II = Fünfzehn Essays. Neue Folge. Berlin 1875.
III = Fünfzehn Essays. Dritte Folge. Berlin 1882.

A.

Abraham a Santa Clara II 221.

Achilles II 67, 289.

Adonis II 219, 223.

Aehnlichkeiten, individuelle, bei Kunstwerken III 166 ff.

Aeneas als Erblasser des römischen Volkes (Dante) I 394; Duell mit Turnus (Dante) I 398.

Aeschylos E 20.

Aëtion, Hochzeit der Roxane II 110.

d'Agincourt II 406.

Agostino Veneziano, Kupferstecher III 66.

Akademien der Künste, Werthlosigkeit derſ. E 243 f.

Alarich vor Rom I 1.

Albrecht I., Kaiser, bei Dante I 408.

Alcibiades bei Plato I 435, 436.

Aldegrever, Kupferstecher III 357; Herkules befreit Deidamia III 366.

Alexander, Hieronymus, päpſtl. Nuntius II 94 f., 109 f.

Alexander der Große E 19, 20, I 398; Verhältniß zu Homer u. Aristoteles E 264; Dante über ihn I 398.

Alexander VI., Papst E 43, 57.

Alfieri II 227 ff.; Selbstbiographie I 344, II 227, 241; Unglück I 313; Verhältniß zu den Zeitgenossen E 253, zu seinen Muttersprachen I 77, zur franz. Sprache und Litt. I 212; wie er Dichter wurde II 228 ff.; Sprache II 233 f., 238; Anforderungen an die Tragödie II 247 f.; — A. verglichen mit Byron II 245, 266; mit Rousseau II 260; A. über den Ruhm II 239 f., über Shakespeare und die französische Bühne II 247; Grabmonument E 103. — Tragödien: Antigone II 234. — Cleopatra II 229 ff. — Filippo II 245. — Mirra II 234, 240 ff.; Darstellung durch die Ristori II 250 ff. — Saul II 244. — Virgina II 239 f. — Komödie: J. Poeti II 231.

Allegorische Verwendung menschlicher Gestalten, s. Personificationen; der Nacht bei Michelangelo III 48, 51 f.; der Sonne (Phöbus) in der italiänischen Dichtung III 36, bei Michelangelo III 30, 36, 40 f., 42, 46 ff.; A. B. von Thiergestalten bei Dante III 30.

Allihn, M., Dürerstudien III 355, 367, 368.

v. Altenſtein, preußiſcher Miniſter, II 307, 398.

Altertum, unſere Stellung zu den Werken des A.s E 5; Einfluß des A.s auf die Zeit Dantes I 392 f.

Altoviti, Bindo, II 295 ff.; ſeine Büſte von Cellini II 304.

Ambroſio, Fra A. aus Siena E 78.

Amerbach, Bonifacius, II 357; ſein Bildniß von H. Holbein d. J. II 355 ff.

Amerikaniſches Leben I 442.

Amor bei Dante III 3 ff.; bei Dürer III 7; bei Raphael III 7 (ſ. auch Engel und Liebesgötter).

Amſler, Kupferſtecher, E 287.

Anakreon II 125.

Anderloni, Kupferſtecher, III 120.

Andrea del Sarto II 300, 315, III 96; heilige Familie in Wien III 166.

Andrieni, F., II 172 f.; Bravure del capitano Spavento II 173 ff.

Angelo Politiano III 35.

d'Angers, David, Grabmal Bozzaris III 57 f.

Antike Kunſt, ihr Einfluß ſonſt und jetzt III 334, 335.

Antike Mythe, Behandlung derſ. bei den Meiſtern der ital. Renaiſſ. III 359 ff., 387; Weiterbildung derſ. III 388 f.

Apelles II 68; verglichen mit Phidias II 70; A. und Ageſilas E 88.

Apoſtel, bildl. Darſtellung der A., III 67.

Apulejus, aus A. Pſychemärchen: Venus über das Meerfahrend III 384.

Arbeit und Adel I 176 f.

Aretino, Pietro, I 41, 50, II 125.

Arezzo E 60, 63.

d'Argens, Marquis, und Friedrich der Große I 78, 79, 86, 89, 93 f.

Arioſt I 44.

Ariſtophanes I 435 f., II 151.

Ariſtoteles, Politik II 63, 64 f.; A. in der Scholaſtik III 87 f., 89, 113 f.; zu Anfang des 16. Jhds. III 117; doppelte Auffaſſung des A. im Mittelalter III 114; bildliche Darſtellungen des A. im Mittelalter und zu Anfang des 16. Jhdts. III 115 Note; antike Porträts des A. III 114; Bild des A. von Melozzo da Forli III 114 f., auf einem geſchnittenen Stein III 115.

Arminius E 194.

Arnim, A. v., I 233, 316; ſein Naturell III 274 ff.; A. und Goethe II 373, III 275 f.; A. und Wilhelm Grimm III 274, 288; Novelle „Raphael und ſeine Nachbarinnen" E 26.

Athen, Kunſt in A. II 73 ff.

Auguſtinus, Jugend III 200; in Karthago und Rom III 200; A. und Fauſtus, Biſchof der Manichäer III 202; A. im Kampfe gegen die Neuplatoniker und Plato III 84 f., 93; Confeſſionen III 84, 197 ff.; Stadt Gottes III 85 f.; Eindruck ſeiner Schriften III 83; zur Zeit der Reformation III 201; A. und Goethes Fauſt III 218 f.

Auguſtus, I 393, 399.

Ausſtellungen II 86, von Geſammtleiſtungen der Künſtler III 339.

Ayrer, J., II 159, 162; Phänicia und Graf Tymbrus II 164 ff., 169 f., 181.

B.

Bach, Seb., II 246.

Baglioni, über Caravaggio E 121; über Carlo Saraceni E 121 ff., 135 f.

Baglioni, Malateſta, E 59 ff.; Verrath E 61 ff., III 40 f.

Bandello II 169, 181.

Bandinelli E 8, 42, II 300, 315.

Barbua, Karoline, I 303 f.

Baron, Zeitgenoſſe Racines, II 236.

Bartholdy, E 287, II 391 f., 399.

Baſeler Localpatriotismus II 353 f., III 181.

Baſels Bedeutung zur Zeit des Erasmus III 181.

Baukunſt, gothiſche, E 216; Schinkels Verhältniß zu derſ. E 336.

Beatrice, Dantes Geliebte, III 2.

Beaumarchais E 206; bei Goethe I 172 f.

Beethoven, E 248 f.; Briefe I 322.

Beliſar E 38.

Bellin, Giovan, E 105.

Bellori E 123, 136, III 71 f., 79 f.

Bembo, P., III 75.

Benndorf II 73.

Bentivogli, die B. in Bologna E 41, 46.

Berlin, Pläne zur Umgeſtaltung B.s von Schlüter II 36, von Schinkel II 37 ff.; B. jetzt und zur Zeit Schinkels II 48 ff.; Abneigung gegen B. in Deutſchland E 254; Leben in B. E 254 ff.; altes und neues Muſeum in B. E 245 f.; B. und Beethoven E 258, und Cornelius E 245 ff., 257 f., 261, und Goethe E 216 f.

Bernini E 114, 117; Bauten E 117; Porträtbüſten E 117.

Bertenſius, II 156.

Bertoldo, Schule des B. E 41.

Bettina von Arnim, geb. Brentano III 272 ff.; ihre Mutter III 272; Jugend III 272 ff.; in Norddeutſchland III 275 ff.; in Berlin III 279 ff.; ihre Perſönlichkeit III 282; ihr Naturell III 274; ihr Stil III 281; Radirung von L. E. Grimm III 307; Urbild der Luciane in den Wahlverwandtſchaften I 251; verglichen mit Minna Herzlieb I 251, 254 f.; Vorliebe für Hölderlin III 281 f.; B. und Goethes Mutter I 241, 252 ff., und Goethe I 251 ff., III 274, 275 ff., und die Brüder Grimm III 279, und Herman Grimm III 279, 283 f., und Varnhagen I 370; Briefe: an Goethe I 323, an die Günderode I 323; Goethemonument III 276, 284 f. — Schriften: Briefwechſel mit Clemens Brentano (Frühlingskranz) III 272, 278, I 253. — Briefwechſel Goethes mit einem Kinde I 241, 251 ff., III 272, 276 ff. — Briefwechſel mit Caroline v. Günderode I 323, 253, III 272, 279. — „Dies Buch gehört dem König" III 280 f.; Geſpräche mit Dämonen III 281. —

Betulius, X., II 148.

Bibel, engliſche, III 254 (Emerſon).

de Bieſve, II 493.

Bildung, jetzige, in Deutſchland und die Quelle derſelben I 353; Berliner B., I 316.

Blüthe eines Volkes I 435.

Boccaccio III 32; Nachwirkung auf die Entwickelung der Kunſt E 326 f.

Boethius III 10.

Boileau I 15, 44.

Boiſſerée, Brüder, E 214 f., 282, 283; Lebenszwecke I 260; Sammlung II 372; wirken für Cornelius bei Goethe II 372 ff., 407; B.B. und Goethe E 215, I 259 f., und F. v. Schlegel I 260.

Boiſſerée, Melchior, I 286.

Boiſſerée, Sulpiz, II 474; Tagebuch I 244, 250, 258; B. und Goethe E 283, I 259, II 373, 376; B. über Cornelius und ſeine Anhänger II 407 f., über Marianne v. Willemer I 269.

Bonaſone, Kupferſtecher, Bildniß Raphaels II 322 ff.

Bonaventura III 54; B.s Schriften und Raphaels Disputa und Schule von Athen III 101; B. auf Raphaels Disputa III 101.

Borghini (Riposo) II 304 f.

Borgia, die B.s, E 44, E 116.; Lucrezia B. III 75.

Bottari, Herausgeber Vaſaris, II 297 ff.

Botticelli III 156.

Bramante, Baumeiſter der Peterskirche E 21, 24, 27, 48, 69, 73, 92, III 130; B. auf Raphaels Schule von Athen III 68.

Brentano, Clemens, I 253, III 274.

Briefe als Werke des Augenblicks I 322 ff., 325 (ſ. auch Correſpondenzen).

Brüggemann, Schwager Cornelius', II 499, 500 f., 512 f.

Brunn II 123 f., III 387.

Buckle's „Civiliſation in England" E 156 f.

Bühnenpraxis zur Ermöglichung der Aufführung eines Stückes II 201.

Bürger, Beſchreibungen von Gemäldeſammlungen E 146.

Buff, Lotte, und Goethes Werther I 246, 258.

Bunſen II 472.

Buonarroti, Familie E 67, 81; Michelangelo B. ſ. Michelangelo.

Burgunder, die, I 5.

Burkhardt, Cicerone III 387; Renaiſſance III 388; über Raphaels Schule von Athen III 76.

Byron E 19; ſein Unglück I 313; Schwierigkeit, ihn richtig zu beurtheilen I 326, 329 ff.; Verhältniß zu ſeinen Zeitgenoſſen I 326 f.; Gleichgiltigkeit ſeiner Privatverhältniſſe für die Beurtheilung ſeiner Größe I 319—335; B. und Leigh Hunt I 319 ff., 325, 326, 328; über Alfieri II 245, 246; verglichen mit Alfieri II 245, 260.

C.

Calderon I 315, II 206; „In dieſem Leben iſt Alles Wahrheit und Alles Lüge" II 206 ff., Inhalt dieſes Stückes II 206 ff., Verwandtſchaft mit Shakeſpeares Sturm und Cymbeline II 217 ff.; „Das Leben ein Traum" II 221.

Cambrone E 38.

Canova II 383; III 325, 327, 329, 334; Genien II 131 f.; Genius der Religion II 132.

Capitano, Maske der ital. Komödie im 16. Jhdt. II 171 ff.

Capponi, Gonfaloniere von Florenz, E 58 f.

Caravaggio, Michelangelo, E 110, 118, 128; Charakter ſeiner Kunſt E 141 f.; Lehrer Carlo Saracenis E 110, 121 ff., 125, 128 f.; heilige Familie E 119; Grablegung E 126; Apoſtel Matthäus E 142.

Carducci, Gonfaloniere von Florenz, E 59.

Carlo Veneziano ſ. Saraceni.

Carracci III 388; Schule der C. E 138, II 88.

Carſtens, J. Asmus E 104, 147, 218 ff., II 131, 307; Lebensſchickſal E 219; Einfluß auf Zeitgenoſſen und Nachwelt E 219, 242; Jugend E 220 f.; Aufenthalt in Kopenhagen E 222 f.; nach Italien E 223; in Lücked E 223 f.; in Berlin E 224; Lehrer an der Akademie E 224, 243; Dürftigkeit E 224, 225; in Rom E 224, 227 ff., 334; Ausſtellung ſeiner Werke E 229 ff.; Erfolg derſelben E 234; Stellung der deutſchen Künſtler in Rom zu C. E 234; ſchlechte Behandlung ſeitens der preußiſchen Regierung E 235 f.; Entlaſſung E 235; Krankheit und Tod E 240; Nachlaß E 212, 237; ſein Stolz E 221; macht dem »Zopf« ein Ende E 225; Selbſtändigkeit ſeines Charakters E 243; C. und Fernow E 224, II 59; von Cornelius nachgeahmt II 362, 372; C. als Darſteller homeriſcher Geſtalten II 443 f.; als Umrißzeichner II 422 f. — Werke: Alpin und Oſſian, ſich zur Harfe ſingend E 237. — Die Argonauten bei Chiron E 227, 237. — Die Argonauten zwiſchen Scylla und Charybdis E 233. — Gaſtmahl des Agathon E 232. — Das goldene Zeitalter E 240 ff. — Homer den Griechen ſeine Lieder ſingend E 237 ff., 241. — Homeriſche Helden bei Achilles II 443 f. — Orpheus von Jaſon zum Argonautenzuge aufgefordert E 238. — Orpheus zum Bau der Argo ſingend E 238. — Die Parzen E 231 f. — Priamus bei Achill II 443 f. — Ueberfahrt des Megapenthes im Nachen des Charon E 230 f. — Unterhandlung

des Achilles und Odyſſeus über Briſeis E 232 f.

Caſella, Freund Dantes, III 1.

Caſſiodor III 128.

Caſtelleſi »Ueber die wahre Philoſophie« III 117, 122.

Caſtiglione, Graf, Elegien III 388 f.; C. und Raphael E 27, I 249 f., III 386.

Cellini, Benvenuto E 25, 49, 70, 95; Selbſtbiographie I 334; Büſte Bindo Altovitis II 304, 315.

Chatelet, Marquiſe de Ch. I 74, 76.

Chaucer III 252, 266 (Emerſon).

Chodowiecky, Radierungen zu Werthers Leiden II 390.

Chor in der antiken Tragödie II 112.

Chriſtenthum, Gegner des Ch. im Beginne desſelben III 83; das Ch. in ein Syſtem gebracht durch die Scholaſtik III 87; Auflöſung der äußeren Formen des Ch. auch durch die Kunſt II 455 ff.

Chriſtus I 393, 398 f., 404, II 22; Chriſti Bild E 193.

Ciarla, Simone, Oheime Raphaels E 21.

Cicero E 112, I 396, III 82, 90, 91.

Cimabue II 112, 119, III 8.

Clairon, Schauſpielerin II 236.

Claſſiſche Bildung Grundlage der Kunſt in Italien E 141.

Claudius, Hamlet II 275, 285.

Clemens VII, Papſt, E 49 ff., 57, III 37; gegen Florenz E 59 ff., 72; Brief an Michelangelo III 134 f.

Cochin, voyage d'Italie II 298.

Comödianten, engliſche, in Deutſchland II 158 ff.; italiäniſche in Frankreich II 172.

Comödie, italiäniſche, des 16. Jahrh. II 157, 171 f.

Comolli's Leben Raphaels II 305.

Condivi über Michelangelo E 32, 41, 56; über die Sacriſtei von San Lorenzo III 141.

Conſtantins Schenkung I 403, 406.

Coomans II 511.

Corneille, Pierre, E 12, 13, 20, 38, I 18, 179, II 234; ſeine Werke ein Spiegelbild ſeiner Zeit I 12 f.; Neugeſtaltung des franzöſiſchen Theaters II 235; Grundſätze über die Tragödie II 248. — Werke: Cid II 201, E 152. — Heraklius II 206. — Illusion comique II 179. — Oedipus I 26 ff.; Beurtheilung des Oedipus bei Voltaire I 28 f.

Corneille, Thomas II, 234.

Cornelius, Peter von C., E 249 ff., II 360 ff.; Lebensgang E 282 ff.; Vater E 282; Jugend E 282; mehrmaliger Aufenthalt in Rom E 251, 261 f., 284 ff., 315, II 379, 381 ff., 482, 500; Akademiedirektor in Düſſeldorf E 288 ff.; Direktor der Münchener Akademie der Künſte E 302; von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen E 250, 307, II 397 ff., II 471 ff.; äußere Anerkennung E 262; geadelt E 293; C. in Düſſeldorf und München II 403 f., 410 ff.; in Berlin E 311, II 409 f., II 481 ff.; Lebensende in Berlin E 319, II 513 f.; Andenken ſeiner Perſönlichkeit E 320 f.; perſönliche Erinnerungen Herman Grimms an Cornelius II 498 ff.; Ausſtellung ſeiner Werke in Berlin (1859) E 278, 281 f., II 503 ff. — Cs. künſtleriſche Anfänge II 362 f., 366, 371; Entwickelung II 388 f.; Eigenthümlichkeit E 249, 276, 147, 225; Richtung E 249 f.; Malereien in der Glyptothek zu München E 288 ff.; Einfluß auf alle künſtleriſchen Unternehmungen in München E 303; Malereien in der Ludwigskirche zu München E 303 ff.; Arbeiten in Berlin E 308 ff.; ſeine Engelgeſtalten II 134 f.; Perſonifikation des Neuen Jeruſalem nach der Offenbarung Johannis III 60; ſeine Werke in den Cartons vollendet II 420 ff.; Verhältniß zum Alterthum II 400, 444 ff.; C. als Nachfolger von Carſtens II 422; Anſicht von der deutſchen Kunſt II 411; Stellung zur Kirche II 478 f.;

(Cornelius.)
seine Bedeutung für Gegenwart und Zukunft II 514 ff.; Mangel an Verständniß für C. bei den Zeitgenossen II 265 f.; seine Stellung in der Kunstgeschichte II 520 ff. — C. und die Brüder Boisserée II 372 f., 376, und Dürer II 378 f., und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen II 472 f., 481 ff., und Gärtner in München II 467 ff., und Goethe E 283, II 366, 368, 372 f., 376, 378 f., 406, 434 ff., und Kaulbach II 487 ff., und Klenze II 465 ff., und König Ludwig I. von Bayern E 288, 293, II 396, 398, 399, 413 f., 425, 437, 451 ff., 459, 464 ff., 482, und Luther II 479, und Niebuhr II 395 ff., und J. F. Overbeck II 386, und die Romantiker II 372, 387 f., und seine Schüler II 437 f. — Werke: Erste Arbeiten II 362 f., E 282. — Compositionen zu Goethes Faust II 363, 376 ff., 407, 422, E 283, 214; vorbereitende Zeichnungen dazu II 379 ff. — Heilige Familie in der Frankfurter städtischen Gallerie II 380. — Compositionen zu den Nibelungen E 283 ff., II 384 f., 393, 422. — Fresken in der Casa Bartholdy zu Rom (Joseph den Traum des Pharao deutend, und Joseph, der sich den Brüdern zu erkennen giebt) E 287, 271 f., II 392 ff., 423. — Cartons zu Compositionen nach Dante II 399, E 288. — Grablegung (Oelbild) E 286. — Christus in der Vorhölle (desgl.) II 499. — Pieta (in Tempera) II 500. — Malereien in der Münchener Glyptothek E 289 ff.; Entwürfe für die Wandgemälde des Göttersaales der Münchener Glyptothek II 424 ff., daraus »Wasserwelt« (der Ocean) II 428, Cartons für die Münchener Glyptothek E 233, 250, II 399 f.; Gemälde im Göttersaal E 289 ff. (Aurora E 289 f., Eros auf einem Delphin E 290, Helios E 290, Phaethon E 290, Apollo und Daphne E 290, Eros mit dem Adler E 290, Sommer E 290, Diana auf einem Wagen E 290, Diana und Endymion E 291, Diana und Aktäon E 291, Eros mit dem Pfau E 291, Herbst E 291, Nacht E 291, Hekate E 291, Nemesis E 291, Harpokrates E 291, Parzen E 291, Eros mit dem Cerberus E 291, Winter E 291, Olymp E 292 II 434, Unterwelt E 292 f., 297, II 429 ff., Ocean E 292 f., II 434); Saal der Ilias oder trojanischer Saal E 293 ff., II 438 ff. (Streit zwischen Achill und Agamemnon E 294 f., II 439, 448, Kampf um den Leichnam des Patroklus vor den griechischen Schiffen E 295 f., 297, II 439, 447 f., Trojas Fall E 296, II 438 ff., Vermählung des Peleus und der Thetis E 297, Traum des Agamemnon E 297, Menelaos und Paris E 297 f., Hochzeit des Menelaos und der Helena E 298, Raub der Helena E 299, der schlafende Diomedes E 299, Hektor und Ajax E 300, Urtheil des Paris E 300, Achill unter den Töchtern des Lykomedes E 301, Aphrodite und Ares von Diomed verwundet E 301, Opfer der Iphigenia E 302, Abschied Hektors von Andromache E 302, Priamus und Achill E 302). — Bilder in der Vorhalle der Glyptothekſäle (Prometheus, den Menschen bildend, Pandora mit Epimetheus) E 302. — Geschichte der neueren Kunst in Zeichnungen für die Loggien der neuen Pinakothek zu München II 450 f. — Malereien in der Ludwigskirche zu München E 303 ff., II 453 ff. (das jüngste Gericht E 303 ff., 269, II 454 ff., die Schöpfung E 306, Kreuzigung E 306, Anbetung der Könige E 306, die Erzväter und Propheten E 307, die Kirchenväter und Ordensstifter E 307). — Cartons zum Berliner Dom und Camposanto E 250 f., 308 ff., II 453, 472 f., 479 ff., erste Entwürfe dazu II 482 f., ihr allgemeiner Inhalt E 259, vier Uebersichtsblätter E 309 f., die apokalyptischen Reiter E 311 f., II 483, Erscheinung des himmlischen Jerusalem E 312, 274 f., Auferstehung (das jüngste Gericht) E 312 f.,

(Cornelius.)
269 f., II 523, der Fall Babylons E 313 f., Chriſtus zwiſchen den Apoſteln mit Thomas, der die Finger auf die Wunde legt II 507, die ſieben Werke der Barmherzigkeit II 498, die Pflege der Kranken, das Hinaustragen der Todten, das Begraben II 507, Tröſtung der Gefangenen und Leidtragenden E 314, Speiſung der Hungrigen E 314, 275, Zurechtweiſung der Verirrten E 314, Erwartung des jüngſten Gerichts, Farbenſkizze für die Altarniſche des großen Doms E 315 ff.

Correggio E 137, II 87.

Cranach, Lucas, II 125.

Cromwell II 205.

CS, Meiſter im Holzſchnitt, Herkulesdarſtellungen desſelben, Vorbilder für Dürer III 362 ff.

Curtius, E., über griechiſches Land und griechiſche Geſchichte E 347 f.; über Kunſtmuſeen E 348 ff., Beiträge zur Geſchichte und Topographie Kleinaſiens II 62, 67 ff.; Erwerbungen atheniſcher Todtenkrüge II 72 ff.; Griechiſche Geſchichte II 67, 70.

Cyriakus von Ancona III 36.

Cyrus I 398.

D.

Dahlmann I 376.

Dannecker, Schillerbüſte III 332.

Dante E 64, 65, 103, 158 f.; Charakter I 413 ff.; Verhältniß zu den Zeitgenoſſen E 253; Parteiſtellung I 390 f.; Nachwirkung auf die Entwickelung der Kunſt E 326 f.; Bedeutung für Italien I 61; D. als Dichter der Scholaſtik III 88 ff.; Einfluß auf die Dichtungen Michelangelos III 30, 43 ff., 54 f.; Engelgeſtalten bei D. II 113; Gottvater II 120. — D. über Italien und die Italiäner I 409 f., über kaiſerliches Regiment I 391 ff., 409, über die Berechtigung der römiſchen Weltherrſchaft I 393 ff., über den Papſt und ſeine weltliche Herrſchaft I 401 ff.; D. und die Deutſchen I 384 f., 407 ff.; Ds. vermuthliche Stellung zu der heutigen Einigung Italiens I 382 ff. (vgl. Witte). — Canzonen: Amor che nella mente mi ragiona III 1 f., 9 ff.; Tre donne intorno al cor mi son venute III 8 f.; Cosi nel mio parlar voglio esser aspro III 11 ff., 30, 32; an das Vaterland III 30, 31 f. — Göttliche Comödie I 391, 420, III 1, 30 f., 126. — il Convito I 409, III 2, 31. — de monarchia I 386 ff., Inhalt I 391 ff., Eigenthümlichkeit ſeiner Beweisführung I 400, 413. — Sonette III 3 ff., 6 f.

Davenant II 196, 202 ff.

David, J. L., franzöſiſcher Maler II 485; Vorbild für Cornelius in ſeiner erſten Zeit II 362, 372; Nachahmer der Antike II 382. — Paris verführt Helena II 443.

Deckenmalerei E 124.

Delacroix, franzöſiſcher Maler, II 377, 486.

Della Robbia II 119.

Delphiſches Orakel II 69.

Denner E 172.

Destouches, Néricault, II 183 ff.

Deutſche Bühne II 417 f.

Deutſche, Ernſt der Dn., I 5; Charakter ihrer Geſchichte I 166 f.; Liebe zur Freiheit I 346; Deutſche und Italiener I 418, 424; die D. bei Dante I 407 ff.

Deutſcher Geiſt, Wahrhaftigkeit des deutſchen Geiſtes III 237 f. (Emerſon).

Deutſches Leben ſonſt und jetzt I 268, 271, 308, 351 f., 358.

Dichter des Alterthums, durch die Verhältniſſe ihrer Zeit von uns getrennt E 5.

Dichtkunſt im Verhältniß zur bildenden Kunſt und zur Geſchichtsſchreibung I 57 f.

Diderot und Voltaire I 10; D. und das Theater I 172.

Diogenes E 99.

Dolce, Carlo, h. Cäcilia I 297.

Domenichino E 117, 139, II 123; letzte Communion des h. Hieronymus E 117; Bad der Diana E 117.

Donatello II 119, III 368; Reiterſtandbild des Gattamalata III 378.

Don Quixote II 174.

Doré, Guſtave, I 3.

Drake, Bildhauer, III 335; III 322 f.

Drama, engliſches, bis Shakeſpeare III 255 (Emerſon); griechiſches und franzöſiſches im Vergleich mit dem der germaniſchen Völker II 288 f.; Dramen der claſſiſchen deutſchen Litteraturperiode II 418 ff.

Druck des Daſeins, Befreiung von dem D. d. D. I 427 ff.

Dryden II 196, 201 ff.

Du Bos, réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture I 43.

Düntzer, H., II 407; über Minna Herzlieb und Goethe's Wahlverwandtſchaften I 240 ff.

Dürer, Albrecht E 152 ff., 116, I 46; Perſönlichkeit E 152, 160, 162 f.; Mutter E 168 ff.; Vater E 170; Frau E 163; äußere Schickſale E 177, 188; kaiſerliche Penſion E 185; geſellſchaftliche Stellung E 186 f., 189; Haus E 152; D. in den Niederlanden II 96 ff.; ſein Löwenhündchen II 108 f.; Grabmal E 189; D. und Pirckheymer III 187, und Raphael II 314; D. über Erasmus III 185, über Luther E 178. — Charakter ſeiner Kunſt E 165 f., 176, 180; Mängel derſelben E 172 f.; D. als Portraitmaler E 168, 170, 171, als Kupferſtecher E 174 f., als Darſteller antiker Mythen III 358, als Darſteller ungeheuerlicher Weſen und Teufel III 364 f.; Vollendung ſeiner Werke II 76; Neuheit ſeines jetzigen Ruhmes E 153, 158, 182; Bedeutung für ſeine Zeit E 179 f.; geiſtig maßgebend für dieſelbe E 158, 159; Bedeutung für unſere Kenntniß ſeiner Zeit E 180 f.; Verhältniß zur Kunſt der heutigen Zeit E 184 f.; D. verglichen mit Raphael E 161 ff.; mit Goethe E 174, 176, 182 f., mit Hans Sachs E 175 f., 178, mit Walther von der Vogelweide E 176, mit Luther E 180 ff., II 127, mit Hans Holbein d. J. E 181 f. — Werke: Actſtudie (Federzeichnung) E 173. — Alter Mann, welcher mit Gold die Gunſt einer Frau erkauft (Kupferſtich) III 368. — Die Apoſtel in München E 173. — Bildniß des Erasmus von Rotterdam E 172, III 187, 190, der Jungfer Fürlegerin E 167, 171, Holzſchuhers E 171, II 81, Kaiſer Karls des Großen E 171 f., Felix Lautenſchlägers (Federzeichnung) E 173, Selbſtbildniß E 168, Bildniß ſeines Vaters E 170, Wohlgemuths E 170. — Crucifix in Baſel II 510. — »Erkules« (Tod des Geryon) Holzſchnitt III 357 f., 363 f. — Münchener Gebetbuch des Kaiſers Max II 378. — Hauptſtadt eines idealen Königreiches II 33, 34 f., 50. — Der h. Hieronymus im Gehäus mit dem Löwen E 164, III 190. — Madonnenbild, Strahower, E 173. — Maria, Himmelfahrt der M. E 174. — Darſtellungen aus dem Leben der Maria (Kupferſtiche) E 175, II 108 f., 125 f. — Melancholie III 3. — Illuſtrationen zur Offenbarung Johannis III 60. — »Großes Pferd« (Kupferſtich) III 359. — »Kleines Pferd« (Kupferſtich) III 359, 364. — Ritter, Tod und Teufel (Kupferſtich) III 369 ff.; Federzeichnungen, die dieſer Darſtellung vorangehen III 370 f., 376 f. — »Großer Satyr« (Kupferſtich) »die Eiferſucht«, der Herkules III 354 ff., 365 ff. — Satyr, ſeiner Frau Muſik machend III 367. — Allegoriſche Darſtellungen des Todes III 373. — Der Traum des Doctors III 368.

Duplessis, G., III 355.

E.

Eckermann I 178, 258, 344, II 434.

Echof I 211.

Edelinck, Kupferſtecher, II 129.

Eggers, Friedrich und Karl, Biographen Rauchs II 54 ff., III 324, 328.

Egoismus in der italiäniſchen Kunſtblüthe E 327 f.

Emerſon, Ralph Waldo, I 426 ff.; Lebensanſicht I 437; Eindruck ſeiner Perſönlichkeit III 270 f.; ſchriftſtelleriſche Eigenthümlichkeit I 444, III 269 f.; Schreibweiſe I 446; E. bei den Amerikanern III 271; Hinderniſſe ſeiner Anerkennung bei uns I 432 ff.; Eſſays I 426, 430 ff.; über Goethe und Shakeſpeare I 434, über Goethe den Schriftſteller III 220 ff., über Shakeſpeare den Dichter III 245 ff.; »Nature« I 430; über das Auftreten in der Geſellſchaft I 436 f.

Engel und Liebesgötter II 94 ff.; bei Raphael II 106 f., 110 f., 120 f.; Engel in der byzantiniſchen Kunſt II 111, in der älteren italiäniſchen Kunſt II 112 ff., bei Cimabue II 112, 119, bei Giotto II 113; Veränderung in der Darſtellung der Engel am Ende des XV. Jahrh. II 114 ff.; Eindringen der antiken Amorinen II 117 ff.; Eroten bei Tizian II 122 ff.; Engelamorinen bei Dürer und ſeinen Nachahmern II 125 ff.; bei Murillo II 128, bei Rubens II 128 f., bei Vandyk II 129, im 17. und 18. Jahrh. (Lebrun, Tiepolo) II 129, im 19. Jahrh. II 131 ff., bei Cornelius II 134 f.; Engelgeſtalten in der Gegenwart II 135 ff.; Engelgeſtalten der Romantiker in der Kunſt II 462.

Engländer und Deutſche I 118 f.

Epheſus II 61, 67 ff.; Dianatempel II 68; Tempelpolitik II 69; wechſelnde Schickſale II 70 f.

Epikur über Dichtkunſt (Emerſon) III 266.

Erasmus von Rotterdam, Verlauf und Eigenthümlichkeit ſeiner Entwickelung III 181 ff.; Stellung und Verhalten beim Auftreten Luthers III 184 ff.; E. in Baſel III 187; ſeine Bedeutung III 181; E. und der Pariſer Humaniſt Fauſtus Andrelinus III 206 ff., und Bonifacius Amerbach II 357; Einfluß auf Holbein III 187 f.; E. verglichen mit Voltaire III 183 f.; zwei Typen von Holbeins Bildniſſen des E. III 180; Holbeins Bildniß von 1523 III 188 ff., geſtochen von Fr. Weber III 181, 191; Medaille mit des E. Bildniß III 187; Dürers Stich des E. III 187, 190; Verbreitung ſeiner Schriften III 209; Briefe II 110, 358, III 183. — Colloquia III 186. — Enchiridion militis christiani III 374 f., 378 f. — Lob der Narrheit III 183, 185.

Erdmann, über Marſilio Ficino III 92.

Ernſt Auguſt, König von Hannover, I 347.

Eroten ſ. Engel und Liebesgötter.

Euripides' Iphigenie E 195, 197.

Evangeliſten, bildliche Darſtellungen der E. III 67.

van Eyck II 372.

Eye, A. v., Leben und Wirken Albrecht Dürers II 98, III 355.

F.

Falſtaff, Urbild des F., II 172.

Farneſina, Villa, in Rom II 83, 110, ſ. auch Raphael.

Fauſt, Goethe's F. ſ. unter Goethe, Volksſchauſpiel vor Goethe's F. III 216 f.; Volksbuch vom Dr. F., Entſtehung desſelben III 192 ff.; einfacher Kern, mit Zuſätzen umgeben III 192 f., 211 f., 214 f.; dramatiſcher Zuſchnitt III 212 ff.; Kunſtloſigkeit in der Zuſammenfügung der einzelnen Theile III 198, 211; Confeſſionsloſigkeit des Buches III 192 f.; möglicher Urſprung des Vornamens Johannes im Volksbuch III 196; Perſönlichkeit des Dr. Georg Fauſt III 193 ff., Titel, unter dem er ſich einführt III 194 ff., »Sabellicus« III 196 f., »philosophus philosophorum« III 196 f., magus secundus, in arte hydra secundus III 197 f.,

(Fauſt).
»Faustus junior« im Gegenſatze zu dem Biſchof Fauſtus in den Confeſſionen des Auguſtinus III 197, 198 ff.; Abmahnungen des »alten Mannes« im Volksbuch und bei Auguſtinus III 199 ff.; ſonſtige Berührungspunkte zwiſchen dem Volksbuch und den Confeſſionen des Auguſtin III 202 f.; der Fauſt des Volksbuchs und der Pariſer Humaniſt Fauſtus Andrelinus III 204 ff.

Fea (Notizie intorno Raffaele Rom 1822) II 306 f.

Federigo von Mantua auf Raphaels Schule von Athen III 65, 68.

Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino, III 401.

Fernow, Kunſtſchriftſteller E 212, 242; Biographie Carſtens' E 224 f., 229, 236, 237, 240.

Feuerbach, Anſelm, III 337 ff.; ſein Entwickelungsgang III 340 ff.; Charakter ſeiner Kunſt III 342, 344, 350 ff. — Werke: Hafis in der Schenke III 340 f. — Tod des Aretino III 341, 344. — Allegoriſche Figur der muſikaliſchen Poeſie III 341. — Dante mit edlen Frauen in Ravenna luſtwandelnd III 342 f. — Iphigenie (zwei Darſtellungen) III 343. — Marien am Leichnam Chriſti III 343 f. — Francesco von Rimini und Paolo Malateſta III 344. — Alcibiades beim Gaſtmahle des Agathon III 344, 345 f. — Medea (drei Darſtellungen) III 346 f. — Kinder am Meeresſtrande III 347. — »Idyll« III 347. — »Im Frühling« III 347. — Orpheus und Eurydice III 348. — Urtheil des Paris III 348. — Amazonen auf der Wolfsjagd III 348. — Amazonenſchlacht III 348. — Sturz der Titanen III 349.

Fiamingo II 128.

Fieſole II 87, 384, 386; Engelfiguren II 134, 138.

Flandrin II 134, 511.

Flaxman Illuſtrationen zu Homer II 444.

Fletcher II 203.

Florenz, zu Dantes Zeit I 390; am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts E 53 ff.; Volksaufſtände E 41, 50; Wiedereinſetzung der Medici durch Clemens VII. und Karl V. E 51 ff., 58 ff., 67, 112; F. in neueſter Zeit II 91 f.; künſtleriſche Blüthe von F. nach der litterariſchen E 325 ff.; Wiege der italiäniſchen Renaiſſance E 326; Gedichte Dante's und Michelangelo's an F. III 11 ff.; ihre allegoriſche Charakteriſirung der Stadt III 30 ff., 11 ff., 22 ff.; bildliche Darſtellung von F. auf Medaillen III 34 f.; Symbol der Stadt die Lilie III 35; die Sonne oder Phöbus als Sinnbild von F. bei Cyriakus von Ankona III 36, in Gedichten Michelangelo's III 22 f., 30, 36, 40 f., 42, 46 ff.; F. unter dem Bilde der Nacht bei Michelangelo III 48, 51 f.; Kirche von San Lorenzo III 134; die Gallerien von F. II 78 ff.; ihre Entſtehung II 79 ff.; Ufficien und Palaſt Pitti II 80; Nationalmuſeum im Bargello und Muſeum von San Marco II 84 ff.; Bargello II 85 f.; Kloſter von San Marco II 86 f.; Palazzo Vecchio II 91 f.

Förſter, E., Peter von Cornelius, ein Gedenkbuch, II 361 f., 381, 396, 397, 400, 412, 437, 452, 460, 464 cet.

Förſter, R., Farneſinaſtudien III 385 f.

»Formeln« der geiſtigen Entwickelung II 521.

Fra Bartolommeo II 87; Darſtellung von Amorinen II 120.

Francesco, Giovan, II 95.

Francia, Francesco, E 17, 24, 38, II 88, III 360 f.

Franken, die F. in Gallien I 69.

Frankfurt a. M. I 261 f.

Frankreich, Entwickelung zur Zeit Ludwigs XIV. I 7 f., 12 f.; in den letzten Jahren dieſer Zeit I 20; Geiſtlichkeit in F. um 1700 39 ff.

Franz I., K. v. Frankreich E 67; auf Raphaels Krönung Karls d. Gr. III 168.

Französische Bildung und deutsche Litteratur im 18. Jahrh. I 210, 212. — F. Kunst im 18. Jahrh. II 382. — F. Sprache um 1700 I 12, 14 f.; im 18. Jhdt. I 141 f.; in der Gegenwart I 56.

Franzosen, nationale Eigenthümlichkeit der heutigen F. I 3 ff.; élan I 5; Bedürfniß nach Ruhm I 6.

Fraticelli, il Canzoniere di Dante III 4 ff.

Frescomalerei E 286 f.

Friedrich der Große, Hof F.s in den ersten Regierungsjahren I 81 ff.; Einsamkeit seiner letzten Jahre I 89, 95; F. in der Zeit zwischen Jugend und Alter II 364 f.; will sich geltend machen I 123 f.; Rheinsberg I 124 f., 127; Unwichtigkeit seiner Privatverhältnisse für die Beurtheilung seiner Größe I 334 f.; F.s Auffassung des Verhältnisses zwischen Fürst und Volk I 126, 423; F. als Schriftsteller I 76 ff., 128; Verhältniß zur deutschen Sprache I 77; zur französischen I 77 ff.; zu Lessing E 323; Verhältniß zu Kunst und Wissenschaft I 127; über Schriftstellerruhm I 167 f.; Bedeutung für Deutschland I 103; Haß gegen romanische Denkungsart I 120 f.; F. über Karl XII. von Schweden I 79 f., 89; F. und der Marquis d'Argens I 86, 89, und Macaulay I 106 ff., 116 ff., und Voltaire E 32, I 9, 37, 42, 63, 66, 71 ff.; Briefe an den Marquis d'Argens I 78, 79, 86; Briefwechsel mit der Markgräfin von Baireuth II 238, mit Voltaire I 73 ff., 93 f., 167 f., II 236. — Schriften: Antimachiavell I 83, 125 f. — Considérations sur l'état présent du corps diplomatique de l'Europe I 125. — Gedächtnißrede auf Voltaire I 94.

Friedrichs II 123 f.

Friedrich Wilhelm III. II 37 f.; Stellung zur Kunst II 398.

Friedrich Wilhelm IV., II 471, 473 ff.; verglichen mit Ludwig I. von Bayern II 475 f.; Streben nach einer allgemeinen christlichen Kirche II 477 f.; Stellung zur Kunst II 398 (als Kronprinz); F. W. als Schüler Schinkels II 474.

Frischlin, N., Susanna II 147 ff., 153, 155; Julius redivivus II 151.

Frömmigkeit in der Kunst E 90, 91.

Frommann, Alwine, Minna Herzliebs Jugendfreundin I 242 f., 249. — Herrmann, F. I 240 f. — F.sches Haus in Jena zur Zeit Goethes und der Minna Herzlieb I 239 ff., 247.

Führich II 134.

Füßly (Künstlerlexikon) II 299, 308.

Fulvius, Andreas, E 28.

G.

Gärtner, Baumeister, II 451; G. und Cornelius II 467 ff.

Galilei E 103.

Gallait II 493.

Gast, Johannes, über Dr. Georg Faust III 204 f.

Gegenwart, Grundzug ihres Strebens I 418 ff.

Geistige Arbeit eines Volkes I 158.

Geist und Stoff in der Kunst E 7, 8; G. des Volkes im Handwerk E 10.

Gelehrsamkeit und Bildung bei uns I 433, 443.

San Gemignano II 83.

Genelli I 306, II 472.

Genre E 308.

Genua I 388.

Germanische Race I 434, 436, 437; Bestimmung zur Weltherrschaft I 441. — G. Völker, Uebergewicht in Europa I 102 ff., 119.

Gervinus I 375 ff., II 169; Einfluß auf die liberalen politischen Bestrebungen in Deutschland I 376 ff.; Vereinsamung nach 1848 I 379; Alleinstehen in seinen letzten Jahren I 375; Schöpfer der Litteraturgeschichte I 377; seine letzten öffentlichen Aeußerungen und die Kritik derselben I 380; Bedeutung seines

(Gervinus.)
Wirkens I 380 f.; Vorrede zur Geſchichte der deutſchen Dichtung I 375 f.; Geſchichte des neunzehnten Jahrhunderts I 379; Einleitung zur Geſchichte des neunzehnten Jahrhunderts I 379.

Geſchichte I 97, Deutſchlands I 166; römiſche und griechiſche G. in unſerer Zeit II 62 ff.

Geſchichtsſchreibung ſonſt und jetzt E 156; Aufgabe der G. I 57 f.; Beſchränkung in der G. I 114 f.; G. bei verſchiedenen Völkern I 115 f.; G. als Mittel zu politiſchen Zwecken I 134 f., 137, 382 ff.; deutſche und engliſche G. I 134 f., I 137; Eigenthümlichkeit der deutſchen G. I 167.

Ghiberti E 97, III 399; die ältere Thür von San Giovanni III 96.

Ghirlandajo, Domenico, E 36, 40, III 96, 190; G. verglichen mit Perugino III 156.

Ghiſi, Kupferſtecher, Raphaels Schule von Athen II 327 f., III 70 f.; Raphaels Disputa III 104, 107.

Gibbon I 80.

Giocondo, Fra, E 21.

Giorgione E 105, 120, III 175, 179.

Giotto E 158 f., 326, II 85, 88, III 8; G.'s Behandlung der Engelgeſtalten II 113; G. und Dante II 59; Vermählung des hlg. Franciscus mit der Armut III 8.

Giovanni Piſano III 34.

Giovio (Jovius), Raphaels früheſter Biograph, III 65 f.

Gipsabgüſſe in Kunſtmuſeen E 349 f.

Giralami, Gonfaloniere von Florenz III 40.

Giulio II., Papſt, E 47, I 371; Jugend II 94; G. und Michelangelo E 31, 43, 45 f., 264; und Raphael E 28, 264.

Giulio III., Papſt, E 92.

Giulio Romano II 87, 95, 97; zwei Bildniſſe Raphaels II 324; trojaniſcher Saal im Schloſſe zu Mantua II 441.

Gluck II 419; Iphigenie II 441, E 196 f.

Görres II 386 f.

Goethe, Johann Wolfgang v. G., Epochen ſeines Lebens nach ſeinen Hauptkorreſpondenzen I 258; G. im Vaterhauſe E 207; in Leipzig E 207, I 180; in Dresden E 207; in Straßburg I 180; in Weimar E 207, I 179; fortſchreitende Erweiterung ſeines Wirkungskreiſes I 180; zunehmende Beengung durch die Verhältniſſe in Weimar I 144, 150; Sehnſucht nach Italien I 143 f.; italiäniſche Reiſe I 139 ff., E 208 ff.; nach Venedig I 145; nach Rom I 147; erſter römiſcher Aufenthalt I 147 ff.; nach Neapel I 151; nach Sicilien I 152; zweiter römiſcher Aufenthalt I 153 ff.; Erkenntniß ſeines Lebenszweckes I 157 f.; Freundeskreis und Wohnung in Rom I 159; Abſchied von Rom I 159 ff.; Nachwirkung der italiäniſchen Reiſe I 161 ff., E 210 ff., I 302; G. in den Rheingegenden I 260 f.; Reſignation I 180 f.; Heirath E 38, 39. — Der junge und der alte Goethe II 363 f.; G.'s mittlere Jahre II 364 f.; Luſt an der Welt III 243 (Emerſon); Streben nach Bildung III 239 f., 243 f. (Emerſon); G. unter dem Einfluß der franzöſiſchen Litteratur und Sprache I 142 f.; gegenüber dem Publikum zur Zeit der franzöſiſchen Revolution II 367; Stellung in ſeiner Zeit (Emerſon) III 228 f.; Wirken im Kleinen I 298; ſeine mündlichen Aeußerungen I 178, 345 f. — Vermögensverhältniſſe E 262 f.; Andenken ſeiner Perſönlichkeit E 320 f.; Nachlaß in Weimar I 284.

Verhältniß G.'s zu den Zeitgenoſſen E 253, zu denen die ſich ihm näherten I 289 ff.; G. und A. v. Arnim I 233, und Beaumarchais I 172, und Bettina I 251 ff., III 275 ff., und die Brüder Boiſſerée ſ. »Boiſſerée, Brüder« und »Boiſſerée, Sulpiz«; und Peter Camper II 435, und Cornelius II 434 ff.,

(Goethe.)
und Clemens Brentano I 233, und Eckermann I 178 f., und seine Frau I 256, und Herder I 290, und Jacobi I 290, und die junge Mailänderin (italiänische Reise) I 245 f., und Maxmiliane von La Roche III 272, und die Romantiker II 369 f., 373 f., 436, Corona Schröter I 332 f., und Schiller s. Schiller und Goethe, und Luise Seidler I 288 ff., 292 ff. (s. auch Seidler), und Shakespeare I 173, und Frau von Stein I 173, 332 f., und Suleika (Marianne von Willemer) I 258 ff. (s. Willemer), und das Theater in Weimar II 246, und Tischbein I 290, und Wieland E 206, I 142.

G. über die Tragödien Alfieri's II 244, Mittheilungen G.'s über seine Arbeiten II 269, G. über die aristotelische »Reinigung der Leidenschaften« III 79, über Cornelius und seine Anhänger II 407, 409, über Cornelius' Orpheus in der Unterwelt II 434 f., über Ludwig XIV. I 101, über Michelangelo E 47, über die Richtung Overbecks und seiner Genossen II 384, über Plato, Aristoteles und Raphaels Schule von Athen III 77 f., über die Romantische Schule II 415 f.. über Shakespeares Hamlet II 267 f., 290, 291, über Valtaire I 67 f., 101 f., 355. Briefe G.'s an Bettina I 251 ff., III 207, 308, an Lotte I 322, an seine Mutter I 241, 252 ff., an Schiller s. Schiller, an die Gräfin Stolberg I 322, an Marianne von Willemer I 263 ff. G. verglichen mit A. v. Humboldt I 298, 346, mit Michelangelo E 94, mit Napoleon I. (Emerson) III 244, mit Shakespeare I 217 f., 434, mit Voltaire I 224.

G. als vielseitiger Schriftsteller I 301 ff.; Wirkung seiner Werke I 429; Inhalt und Bedeutung seiner Schriftstellerei I 229 ff., III 230 ff. (Emerson); Beziehung seiner schriftstellerischen Thätigkeit auf innere Wahrheit III 236 ff. (Emerson); aphoristischer Charakter seiner Schriftstellerei III 242 ff. (Emerson); Frauencharaktere bei G. I 178; Männercharaktere I 178; Eigenthümlichkeit seiner Tragödien I 218; seine Naturbetrachtung (Emerson) III 232; G. als Shakespearekritiker (Emerson) III 257; G.'s Darstellung des Teufels III 233 f.

G.'s Verhältniß zur bildenden Kunst E 192 ff., II 404 ff., Verdienste um wissenschaftliche Kunstgeschichte E 210 ff., II 368; Stellung zur nationalen Strömung in der deutschen Kunst seiner Zeit E 215; Verhältniß zur Antike E 207, 209 f., zu Cornelius und dessen Anhängern II 406 f., zu Dürer E 189 f., 206, 207. G. bei Emerson I 434, G.'s Leben von Lewes I 116. —

Werke: Benvenuto Cellini E 212. — Clavigo E 206, I 172. — Egmont I 236 f., II 289. — Faust I 218, II 21, 370, III 229 f. (Emerson); erste Anregung zum F. III 192, 216; Gehalt desselben III 217 ff. — Gedichte E 18, 206, 247, II 68, 69, 118; Sonette I 241 ff., 254 f. — Götz von Berlichingen E 206, I 173, 250, II 289, 418. — Iphigenie E 196 f., 208, I 249, II 432; verglichen mit der J. der griechischen Dichtung II 430, 441. — Italiänische Reise I 145 ff., 233 f. — Propyläen E 212. — Tasso I 178. — Wahlverwandtschaften I 239 ff., Entstehung derselben I 248 f. — Wahrheit und Dichtung III 241 f. (Emerson). — Werther E 23, 152, 206, I 246, III 166 f., 272. — Westöstlicher Divan I 281 (s. Willemer). — Wilhelm Meister III 234 ff. (Emerson). — Winkelmann E 109, 212. — Zueignung I 55.

Goldoni II 154.

Gotter, Graf, I 122.

Gotti, Aurelio, Le Gallerie di Firenze. II 75 ff., 84, 90, 93; Leben Michelangelo's III 37, 38.

Gozzoli, Benozzo, Lebenslauf des Augustinus, Wandbilder III 200.

Granacci E 36, 40.

Grazia, la, der Reiz, die Menschen anzulocken E 253.

Griechen, ihre wunderbare Cultur I 435; G. und Römer II 62, 65 f., 67; G. und Germanen II 66.

Griechiſche Plaſtik E 18.

Grimm, Jacob und Wilhelm, I 376, II 477, III 286 ff.; Leben in Caſſel III 295; abgelehnter Ruf nach Bonn 1816 III 298; in Göttingen III 295 f.; zweiter Aufenthalt in Caſſel III 296 ff.; Berufung nach Berlin III 298; Leben in Berlin III 299, 301 f.; Verhältniß zu den jüngeren Geſchwiſtern III 306; die Brüder Grimm und Bettina III 279, und Dahlmann III 256, und Gervinus III 296, und Lachmann III 294, 296.

Grimm, Jacob, Verhalten beim Tode ſeines Bruders III 293 f.; Liebe zu ſeinen Büchern III 300 f.; letzte Jahre III 302 ff.; letzte litterariſche Abſichten III 304; letzte Tage und Tod III 305; Briefe an Lachmann III 294 f., 296 ff., 301; J. G. über den Göttinger Vorgang III 297; Rede über das Alter III 295, 304.

Grimm, Ludwig Emil, Bruder von Jacob und Wilhelm Grimm, Maler und Kupferſtecher III 306 ff.; in München bei Heß III 307 f.; Reiſe nach Italien III 310 f.; Anſtellung in Caſſel III 314; G. als Maler III 312 f.; ſein Haus und Atelier in Caſſel III 318 ff.; das Familienhafte in ſeiner Thätigkeit III 306 f.; Verhältniß zu den beiden ältern Brüdern III 306 f., 316, 317, 321. — Werke: Bettina Brentano, Radirung III 307. — Radirungen volksthümlicher Typen III 309, 317. — Verſchiedene Portraits in Radirung und Zeichnung III 310. — Landſchaften und Porträts von der italiäniſchen Reiſe III 310 f. — Porträts in Oel III 312, 314. — Die hlge. Eliſabeth, Wohlthaten erweiſend (Zeichnung) III 313. — Portraits Göttinger Profeſſoren III 314. — Spätere Arbeiten III 315. — Portraits von Jacob und Wilhelm Grimm III 316 f.

Grimm, Wilhelm, III 287 ff.; äußerer Lebenslauf III 287 f.; Krankheit in Göttingen III 294 f.; letzte Krankheit und Tod III 292 f.; litterariſche Thätigkeit III 289 f.; Charakter III 290 f.; im Verkehr III 291; W. G. und Goethe II 373.

Gryphius, A., II 175.

Guaſti, Rime de Michelangelo III 18 ff.

Guelfen und Ghibellinen I 389 ff., 402, 404, 412, 421 f.

Guercino I 249.

Guhl, Künſtlerbriefe E 15, 22, 25, 28, 35, 72, 92.

Guidobaldo, Herzog von Urbino, III 421 f.

Gundlach I 86.

H.

Hände, Behandlung der H. in der Malerei E 125; bei Holbein, Correggio und Raphael II 344.

Hagen, preußiſche Theatergeſchichte II 159.

Hamilton, Lord, II 423.

Hamlet (bei Shakeſpeare), Charakter II 266 ff.; in der älteren Faſſung des Stückes II 290 f.

Handwerk, Verhältniß zur Kunſt E 7, 9.

de la Harpe I 37, 237 f.

Heine I 223, 224.

Heinitz, Freiherr v. H., und Carſtens E 236.

Heinrich VII., Kaiſer, in Italien I 412.

Heinrich Julius, Herzog von Braunſchweig, Verfaſſer von Theaterſtücken II 146 ff.; Beſchaffenheit ſeiner Stücke II 156, 158; Anlehnung an die italiäniſche Comödie II 156 ff., 176; Bekanntſchaft mit dem engliſchen Theater II 159, 163. — Werke: Suſanna II 147 ff., 154. — Tragica Comödia von einem Wirthe oder Gaſtgeber II 155. — Tragödie vom ungerathenen Sohne II 163. — Comödie vom Vincentius Ladislaus II 164, 176 ff., 181.

Heinſe, Ardinghello E 353.

Heller III 355.

Henſchel, Werner, Bildhauer III 316, 319.

Herder III 53 f.; H. und Goethe I 290.

Herkules in der Meinung des Alterthums und Mittelalters III 356; Darſtellungen des H. zur Zeit der Renaiſſance III 361 ff.

Herlicius, E., II 156.

Hermann, Prof. H., Cornelius' Mitarbeiter, Malereien in der Ludwigskirche in München E 306; Auferſtehung E 306 f.

Herodes I 399, II 127.

Heroſtrat II 68.

Herzlieb, Minna, und Goethes Wahlverwandtſchaften I 239 ff.; Minnas Beziehungen zu Goethe I 241 ff.; Hülfsmodell für die Ottilie I 248 ff.; M. verglichen mit Bettina I 254.

Heß, Kupferſtecher, III 307.

Hettner (italiäniſche Studien) über Raphaels Schule von Athen III 97.

Hieronymus III 87, 201.

His-Heusler, Dr., II 355.

Hölderlin III 281 f.

Hoffmann, A., Kupferſtecher, Joſeph und ſeine Brüder, nach Cornelius E 287, II 394.

Hohenſtaufen, die H., I 387, 388.

Holbein, Hans H. der Jüngere, Verlauf ſeiner Thätigkeit II 355 f.; H. als Portraitmaler E 166 f., 171, II 346 f. — Werke: Adam und Eva II 347. — Bildniſſe: Bonifacius Amerbach II 347, 355 ff., III 171; Erasmus von Rotterdam E 172, III 186, 188 ff.; ſeine Frau II 357; ſeine Frau mit den beiden Kindern II 348; Meyer II 347. — Caricatur über Ariſtoteles, Plato und die römiſche Cleriſei III 118. — Chriſtus im Grabe II 348. — Lais Corinthiaca II 355. — Die beiden Madonnen zu Dresden und zu Darmſtadt II 331 ff. (E 181); Gutachten über beide, abgegeben bei ihrer gemeinſamen Ausſtellung zu Dresden 1871 II 332; Einſchränkung der Giltigkeit desſelben II 333 ff.; die Darmſtädter Madonna iſt das von Holbein gemalte Originalbild II 334, 339; ſtellenweiſe Uebermalung desſelben II 335; Uebereinſtimmung der nicht übermalten Theile mit den Holbeinſchen Portraits II 335; Vorzüge der wichtigſten Köpfe auf dem Dresdener Bilde II 336; Vorzüge der Zeichnung desſelben II 338; Vergleichung beider Madonnen II 336 ff.; Grund ihrer Verſchiedenheiten II 337 f.; die Zeichnung des Dresdener Bildes rührt von Holbein her II 339 ff.; ebenſo die wichtigſten Theile der Malerei II 342 ff., 350 f.; das Darmſtädter Bild zeigt die Eigenthümlichkeit von Holbeins Portraitmalerei, das Dresdener nicht II 343 ff. — Paſſion in Baſel E 181, II 347. — Paſſion in der zweiten Redaktion III 187 f. — Todtentanz III 187 f., 372 f., 376.

Holland, Dr., II 146, 155, 156.

Homer E 12, II 430, 432, 440, III (Emerſon) 252, 266; H. im Vergleich zu ſeinen Fortſetzern und Nachahmern II 440; H. ein Romantiker ſeiner Zeit II 445; Ilias und Odyſſee das Werk eines einzigen Dichters II 442; dichteriſche Kraft H.s E 58 f.; Bedeutung für die Griechen E 60 f., II 31; H. und die attiſchen Tragiker II 70; H. bei Phidias E 197 f., bei Alexander dem Großen E 264, auf Raphaels Parnaß III 109. — Homeriſche Geſtalten in der neueren Kunſt II 440 ff.

Honthorſt E 120, 129.

Humboldt, A. v., I 352, II 474; Briefwechſel und Geſpräche mit Varnhagen I 336 ff., 362 ff.; ſeine Aeußerungen über Perſonen und Bücher I 339 ff., 365 ff.; verglichen mit denen Varnhagens I 365 ff.; Briefwechſel und Geſpräche Alexander von Humboldts mit einem jungen

(Humboldt.)
Freunde, Berlin, Franz Duncker, I 342 ff.; H.s Aeußerungen als Zeugniſſe von ſeiner Zeit I 346; ſeine Weltanſchauung I 347 f., 366; H. im perſönlichen Verkehr I 365, III 280; Wirkſamkeit im Alter III 289; Bemühungen für die Ausſtellung von Cornelius' Zeichnungen und Cartons E 278, II 503 f.; H. an Cornelius II 472; H. verglichen mit Goethe I 298.

Humboldt, W. v., I 164.

Hunt, Leigh und Byron, I 319 ff., 325, 326, 328.

Hutten, Ulrich von, E 159, II 109; H. an Pirckheymer 1518 III 130.

J.

Jacobi und Goethe I 290.

Jacobus der Jüngere, der Sohn des Alphäus, »Bruder Chriſti«, III 165 f.

Ideal E 11; vom Künſtler geſchaffen E 12, 14; bei Raphael E 27, I 249 f.

Ideen in den Augen des Amerikaners III 225 (Emerſon).

Iffland I 211.

Individualismus der Griechen II 66 f.

Ingres, franzöſiſcher Maler, II 486.

Johannes Damascenus, Baarlaam und Joſaphat II 219 ff.

Johannes der Evangeliſt II 68.

Johannes, Sage vom treuen J., II 360.

Iſabelle d'Eſte E 37.

Italien, Parteiverhältniſſe in J. zu Dantes Zeit I 388 f.; Umwälzung der italiäniſchen Zuſtände am Ende des 14. Jhdts. III 116; J. im 15. Jhdt. III 397 ff., zur Zeit von Raphaels Jugend III 420 ff., zu Anfang des 16. Jhdts. E 22, 25, 47; Kunſt und Künſtler in J. im 15. Jhdt. III 396 f., 399; bildende Kunſt in J. im 16. Jhdt. E 111 ff., im 17. E 113, im 18. E 114; die heutige Einigung J.s und Dante's vermuthliche Stellung zu derſelben I 413 ff.

Italiener und Deutſche I 418, 424.

Jüdiſches Element im modernen Leben II 391 f.

Jüngſtes Gericht in der Malerei II 454 ff.

Julius II, Papſt, ſ. Giulio II.

K.

Kaiſerthum, römiſch-deutſches, im Bewußtſein der mittelalterlichen Menſchheit I 387 ff., 413; Lehre vom K. bei Dante De Monarchia I 391 ff.

Karl Auguſt, Herzog von Weimar, I 293, 142, 144, 145, 151, 179, 210, 211 f.

Karl der Große E 194; Schenkung an den Papſt Hadrian I 403.

Karl II, König von England, II 206.

Karl V, deutſcher Kaiſer E 49, 51, 66, 140, II 94, 109.

Karl VIII, König von Frankreich, E 55.

Kauffmann, Angelika, II 390.

Kaulbach, W. v., Jugend II 488 f.; weitere Entwickelung II 490 ff.; K. und Cornelius II 438, 487 ff., und König Ludwig I von Bayern II 491 f. Werke: Fauſtcompoſition II 390. — Narrenhaus II 490. — Regierung König Ludwigs I, Fresken an der neuen Pinakothek in München II 494. — Reineke Fuchs II 494. — Treppenhausgemälde des Berliner Muſeums II 448; daraus: Thurm von Babel II 492.

Keltiſches Element in Frankreich I 68 ff.

Kirchenſtaat I 406.

Kleiſt, H. v., I 310 ff.; ſein Unglück I 312 ff., 318; Unentſchloſſenheit und Unſtetigkeit I 314; ſeine Entwickelung verglichen mit der Schillers I 315; Vertreter des preußiſchen Elements in der Litteratur I 316; K. verglichen mit A. v. Arnim I 233; ſeine Sprache I 316; ſpäte Anerkennung II 246. — Werke: Hermannsſchlacht I 316. — Käthchen von Heilbronn I 311, 315, 317. — Novellen I 311, 315. — Penthesilea I 315, II 242 f. — Politiſche Schriften I 311. — Prinz

(Kleiſt.)
von Homburg I 311, 314 f., 317.— Robert Guiscard I 317. — Die Schroffenſteiner I 315.

Klenze, Baumeiſter in München, und Cornelius II 465 ff.

Klinger III 282.

Knebel I 243, II 244.

Kölner Dom II 474.

Köpke, R., I 311.

Korreſpondenzen von Künſtlern und Dichtern I 321 ff.; fraglicher Werth derſelben I 324.

Kotzebue II 420.

Krafft, Adam E 116, 179.

Kreuzzüge I 388.

Krüger, Bartholomäus K. v. Sperenberg, II 150.

Kügelgen, G., I 303, 307.

Kügelgen, W., Jugenderinnerungen eines alten Mannes I 307.

Künſtler, falſche und wahre E 7; K. in ihrem Volke E 12, 13; Beziehung zwiſchen ihren Schickſalen und ihren Werken E 14, 279 f.; K. und Publicum E 86 ff., 186, 247 f., 342; K. und Handwerker E 186; Bedeutung der K. für ein Volk E 263, 265 f.; Glück der K. E 264 f.; Heirath bei K.n E 25. — Deutſche K. in den neunziger Jahren des 18. Jhdts E 334; Selbſtüberhebung der heutigen K. II 409.

Kugler, F., E 129, 130, 136, II 61, 492.

Kunſt, bildende, ihr Verhältniß zum Handwerk E 7, 9; Vorſtufen E 105; ihrer Blüthe geht eine Blüthe der Litteratur voraus E 325 ff.; ihr Verfall ſ. Verfall der Kunſt; K. die Blüthe eines Volkes E 263; Inhalt weltgeſchichtlicher K. E 268; bildende K. als Zeugniß des Geweſenen und Seienden I 57; Nachahmung in der K. I 212; Excluſivität in der K. E 104; Einfluß der Künſte auf einander E 200. K. in Athen II 73 ff.; Verbindung des Individuellen und Allgemeinen in der K. des Alterthums und der Renaiſſance III 180 f.; Einfluß der K. auf die Anſchauungen der Florentiner (Boccaccio) III 32; K. in Italien ſ. Italien; K. im 18. Jhdt. E 205; Aufleben der K. in Rom am Ende des 18. und Anfang des 19. Jhdts E 227, 285 f.; Folgen der Unterjochung durch die Franzoſen für die K. in Deutſchland E 214, 282; K. nach den Freiheitskriegen ein politiſches Beruhigungsmittel II 397 ff.; ethiſches Element in der kirchlichen K. ſeit Lionardo da Vinci III 118 f.; religiöſe K. in Deutſchland vor der Reformation E 178 f.; kirchliche K. durch Overbeck und ſeine Freunde wieder aufgebracht II 462.

Kunſtgeſchichte, ihr Werth E 104 ff.; antike K. III 82; Schinkels Verdienſt um die K. E 324. Wichtigkeit der K. für die Geſchichtskenntniß E 341, für den Künſtler E 341 ff.

Kunſtmuſeen, Curtius über K. E 348 ff.; Urſprung der K. E 348; K. in Rom, London und Paris E 349, in Berlin E 349 f.; Anſprüche der modernen Kunſt an die K. 350 ff. S. auch Muſeen.

Kunſtwerk, Eindruck eines K.s E 279; höchſte Anforderungen an das K. I 190 ff; K. und Entſtehungsort II 82 f.; Vollendung der griechiſchen Kunſtwerke II 76.

Kunſtwiſſenſchaft, Aufgabe der K. E 160.

L.

Labarre, L., Biograph des Malers Wiertz II 2, 5 ff.

Laertes in Shakeſpeare's Hamlet II 271 f., 274.

Lamartine, Confidences I 334.

Landon, Raphaelwerk, II 299.

Lanfranco E 123 f.

Lanzi E 123, 136; Geſchichte der Malerei II 299.

Laroche, Maximiliane de L., I 253 f.

Laroche, Sophie de L., I 254.

Laura, die Geliebte Petrarca's, III 16 f.

Lawrence über Tizian III 173 f.

Lazarillo de Tormes II 174.

Lebrun Kreuzigung Chriſti E 203. II 129.

Lekain, Schauſpieler, II 236, 258.

Lengefeld, Charlotte von L., Schillers Frau, über Goethe I 185.

Leo X, Papſt, E 31, 47, 49, 57, 65, I 371, III 33 f. Brief von einem Schüler Raphaels (Tommaſo Vincidore) an L. aus den Niederlanden 1521: II 93 ff.

Leopardi I 418; Ode All Italia III 59 f.

Lepel, v., über die Werke Raphaels II 308.

Leſſing, Verhältniß zur bildenden Kunſt E 209; von Voltaire beeinflußt I 9 f.; L. und Diderot I 142, 172, L. als vielſeitiger Schriftſteller I 301 f.; Brief über den Tod ſeiner Frau und ſeines Kindes I 322. — L. bei Gervinus I 378. — Hamburgiſche Dramaturgie II 183. — Nathan E 102.

Lewes über Goethe I 116; über Bettina I 251, 253.

Liebesgötter ſ. Engel und Liebesgötter.

Lionardo da Vinci E 25, 105; Neigung zu Caricaturen III 369; Engeldarſtellungen II 120. Werke: Abendmahl in Mailand E 286 f., II 84, III 118. — Bildniß Raphaels (Zeichnung) II 299. — Modestia et Vanitas (verglichen mit einem ähnlichen Werke Tizians) III 177 ff. — Reiterſchlacht in Florenz (Sieg der Florentiner) E 42, II 447, III 359.

Lippi, Filippino, verglichen mit Perugino III 156.

Litteratur, deutſche, am Ende des 18. Jhdts. E 331, unter dem Einfluſſe der franzöſiſchen Revolution E 335 f.; Richtung derſelben auf das Nationale E 336; Einwirkung dieſer Richtung auf Schinkel E 336.

Litteraturgeſchichte, von Gervinus geſchaffen I 377.

Liturgie III 254 (Emerſon).

Löper, G. v., I 240, 247; über Bettina III 285.

Lomazzo über Raphaels Schule von Athen III 71.

Longhena, Ueberſetzung des Lebens Raphaels von Quatremère de Quincy, II 297, 300, 308.

Lorrain, Claude, E 348.

Lotto's H. Hieronymus auf dem Städelſchen Muſeum zu Frankfurt III 190.

Lucian II 174.

Ludwig I, König von Bayern, II 295 f., 299, 403, 446; verglichen mit Friedrich Wilhelm IV. von Preußen II 475 f.; L. und Cornelius ſ. Cornelius.

Ludwig XIV E 205, I 17, 371; in Voltaires siècle de Louis XIV. I 63 f.; 67; L. beſetzt Straßburg I 122; L. und Goethe I 101.

Ludwig XV. I 17, 38.

Ludwig XVI. I 207.

Ludwig, Landgraf von Darmſtadt, II 161.

Luini, Madonna di Lugano, geſtochen von Friedrich Weber II 359, III 171.

Luiſe, Königin von Preußen, III 329.

Luther, M., E 44, 159, 201, II 109, III 195, 201; in Rom III 131; L. über den Ariſtoteles der Scholaſtiker III 117 f., über Dürer E 163; über Erasmus III 183, 184, über Nürnberg E 163 f.; L. und Cornelius E 304 f., und Leo X. III 132. L.s Bibelüberſetzung E 180. L. bei den Katholiken III 210.

M.

Macaulay und Friedrich der Große I 116 ff.; M.'s Abneigung gegen Friedrich: I 121 f., 124 f., daher ſein Urtheil über Friedrich falſch und ungerecht I 122, 127, 129 ff., 132 f.; M. über F.s Kriege I 129, über Machiavelli I 126, über Maria Thereſia I 121, über die Eroberung Indiens durch Lord Clive I 129; über Byron I 137 f.

Machiavelli E 61, 103, I 70; romaniſcher Charakter ſeines Fürſten I 126.

Mainardi II 83.

Malerei, heutige M. im Vergleich zu der vor der franzöſiſchen Revolution III 326 f.

Mandel, E., Kupferſtecher, II 308.

Manichäer und Manichäismus III 200 ff., 217 f.

Mantegna II 119, 337, III 358, 359; Darſtellungen von Thaten des Herkules III 361 f.; „Invidia" III 364.

Manzoni I 165; Ode auf Napoleon überſetzt von Goethe III 56 f.

Maratta III 62, 71.

Marc Anton, Kupferſtecher, E 101, 179, II 109, 110, 111, 426, III 360; erſte Skizze von Raphaels heiliger Cäcilia III 121; Stich des erſten Entwurfs von Raphaels Parnaß III 108; die Apoſtel von Zeichnungen Raphaels III 121, darunter Paulus III 124.

Marcellus II, Papſt, E 92.

Maria, Mutter Chriſti, ihre Verehrung III 425.

Maria, die Katholiſche, Königin von England II 172.

Maria Thereſia I 121 f.

Marlowe's Fauſt und das Deutſche Volksbuch von Dr. F. III 192, 198 f., 215.

Marmontel II 202.

Marſilio Ficino, Begründer der platoniſchen Akademie in Florenz III 91; Stellung zum Chriſtenthum III 92 f.; Stellung zu Paulus als dem Hauptvertreter des Chriſtenthums III 93 ff., zu Plato als dem Hauptvertreter der alten Philoſophie III 92 f.; Vergleichspunkte zwiſchen ſeinen auf Plato bezüglichen Schriften und Raphaels Schule von Athen III 75, 95 ff., zwiſchen ſeinen Aeußerungen über Plotin und Raphaels Schule von Athen III 99; trotzdem Marſilio Ficinos Schriften nicht maßgebend für dieſes Bild III 116; Zuſtände bei ſeinem Tode III 116; M. F.'s Büſte und Portrait III 75; M. F. verglichen mit Auguſtinus III 93; M. F. über das Weſen der Dämonen III 195.

Maſaccio E 105.

Maſſimi, Marcheſe, II 399.

Mathilde von Toskana, ihre Schenkung an die Kirche I 390, 403.

Matthäus der Evangeliſt, Legende von ihm III 69; auf Raphaels Schule von Athen III 68 ff.

Mattias Corvinus, Brevier des M. C. von 1492 II 115.

Maupertuis I 42.

Max, König von Bayern, II 452.

Maximilian I., Kaiſer E 89; in ſeinem Alter E 181.

Mazzini I 385.

Mediceer, die M., E 41, 48 ff.; ihr Emporkommen E 53 ff., 57; kommen 1530 in Florenz wieder zur Herrſchaft E 67.

Medici, Aleſſandro, Herzog von Florenz, E 68, III 51.

Medici, Catharina, E 62.

Medici, Coſimo der ältere, III 34, 100.

Medici, Coſimo der jüngere, Herzog von Florenz, E 50, 92, 93, 95, 96, III 35, 51.

Medici, Francesco, III 53, 132.

Medici, Lorenzo, E 40, 47, 56, 57, III 34; einigt Italien E 54, 55.

Medici, Piero, E 41, 54.

Meiſter des Verfalls, ihre Bedeutung für Rom E 115; Eigenthümlichkeit E 116.

Meiſter mit dem Würfel, Kupferſtecher II 100.

Melanchthon III 193, 195.

Melozzo da Forli, III 414, 416.

Memling II 372.

Mengs, Raphael, E 114, II 128.

Menzel, Ad., Zeichnungen zu Kuglers Geſchichte Friedrichs d. Gr. III 333.

Mephistopheles, Deutung des Namens M. III 195.

Merian, hessische Topographie II 160.

Metternich über Friedrich Wilhelm IV. II 474.

v. Meusebach I 251, III 276, 277, 278.

Meyer, Heinrich, Aesthetiker, E 212, II 406.

Michelangelo Buonarroti E 7 ff., 105, 111, 225, I 179, II 519; Jugend 35 f., 40; verläßt Florenz E 41; in Bologna und Venedig E 41; nach Rom 1496: E 41; wieder in Florenz E 42; Wettstreit mit Lionardo da Vinci E 42; von Papst Giulio II. 1505 nach Rom berufen E 43; plötzliche Abreise nach Florenz E 45; Zusammenkunft mit Giulio II. in Bologna E 45 f., 70; kehrt 1508 nach Rom zurück E 46; in Florenz während des Krieges der Stadt mit Clemens VII. E 52, 58 ff., Flucht nach Venedig E 63, Rückkehr nach Florenz E 66, III 39; Thätigkeit während der Belagerung der Stadt durch Clemens VII. III 40 f.; Todesgefahr bei der Einnahme der Stadt E 67; wieder in Rom E 68, 71 ff., III 48 ff.; vielfach angefeindet E 72 ff., 94, III 38; Tod des Vaters und des Bruders E 74; Liebe zu Vittoria Colonna E 74 ff., Gespräch mit ihr E 77 ff., 85 ff., völlige Vereinsamung nach ihrem Tode E 92; M. übernimmt die Leitung des Baus der Peterskirche E 92; flieht nach Spoleto E 93; Tod, Testament, Grabmal in Florenz E 103. — Charakter E 70, 97 ff.; Selbstschätzung E 36 ff.; M. vom Glücke begünstigt E 79, 99; dennoch unbefriedigt E 100. — Vielseitigkeit E 59, 92, 93. Werthschätzung der Antike E 37 ff.; Ansichten über Malerei E 90; leitende Stellung in der Kunst E 303; Einwirkung auf Rom und den Neubau der Stadt E 115, II 32, 33 f.; Humor bei M. E 98 f. — Darstellung Gottvaters und Christi E 203, II 120; Engeldarstellungen II 120, 121 f., 130. — Sagen über M. E 37 ff., 71, 102.

M. und Herzog Alexander von Florenz III 37, und Clemens VII. E 57, 67, 69, III 38, und Florenz III 39 ff., und Giulio II E 31, 45, 264, und Leo X E 57, und die Mediceer E 48, 57, und Raphael E 18, 20, 24, 30, 43, 72, 73, und seine Zeitgenossen E 32, 94, 97, 253.

M. verglichen mit Beethoven E 33, 91, 99, mit Dante E 65, mit Goethe E 94, mit Raphael E 17, 31, 33 ff., 45, 48, 71, 100, 253.

Briefe M.'s E 97; von 1496 E 35; an Fattucci, den Geschäftsführer des Cardinals Medici, nachmaligen Papstes Clemens VII., III 135 f.; von 1532 an Sebastian del Piombo E 71; an Papst Paul III E 72 ff.; an Vasari 1556 E 95; an die Wittwe seines Dieners Urbino E 95 ff., I 293; an Cardinal di Carpi 1560 E 94; letzter E 103.

Gedichte M.'s E 68, 98, III 16 ff.: darin Gleichstellungen von Amor mit signor und donna III 19 ff.: Sonette E 47, 91 f., 98, 102, auf Vittoria Colonna E 83 ff., III 20 ff., auf Dante E 64, III 29; Brief und Gedichte an Florenz vor dem Untergang der florentinischen Freiheit III 22 ff., Abfassungszeit derselben III 36 ff.; Sonett auf Florenz während der Belagerung durch Clemens VII. III 41 ff.; Sonett auf Florenz und Fragment eines solchen aus der Zeit bald nach der Belagerung III 42 ff.: Gedichte auf Florenz aus späterer Zeit III 49 ff. —

Werke: Adonis II 90. — Crucifix E 85. — Schlafender Cupido E 37, 41. — David E 42, 43, 50, 69, II 83. — Decke der sixtinischen Kapelle E 46, 98. — Florentiner vor beginnendem Gefecht, Carton für Florenz E 42, 46. — Raub des Ganymed E 99. — Giulio II. in Erzguß E 46. — Grabmal für Giulio II E 34, 43, 72, 74. — Grabmäler der Medici in der Sacristei von San Lorenzo zu Florenz E 33, 60, 67, III 48, III 134 ff.; schon unter Leo X. beabsichtigt III 134 f.: Aenderung im ursprünglichen Plan

(Michelangelo.)
III 136 f.; Ausführung III 137 ff.; die Arbeit unterbrochen, wieder aufgenommen und unvollendet aufgegeben III 139; Verhältniß des heutigen Zustandes der Sacristei zu dem von Michelangelo Beabsichtigten III 139 ff.; die heutigen Sarkophage rühren nicht von Michelangelo her III 144 ff.; die darauf befindlichen Figuren von Nacht und Tag, Morgen- und Abenddämmerung setzen eine andere Unterlage voraus III 144 ff.; Tribolo's Copien dieser Figuren mit Benutzung der Modelle III 147, 152; Uebereinstimmung der Lage dieser Figuren mit der Lage entsprechender Figuren am Denkmal Pauls III. in der Peterskirche III 148 ff.; Tag und Nacht III 125; die die Nacht E 68. — Herkules E 40. — Vaticanischer Herkulestorso E 102. — Sterbender Jüngling E 34. — Jüngstes Gericht in der sixtinischen Capelle E 46, 73, 74, 268 f., 305, II 83, 130, 448, 449, 455, 457 f., 461. — Leda mit dem Schwan E 60. — Verkündigung Mariä II 130. — Pieta E 41, 152, III 118.

Michellozzo II 87.

Milanesi, Herausgeber der Briefe Michelangelo's, III 36 f., 135.

Mintrop II 134,

Mirabeau E 158.

Missirini, Abbate, über Bildnisse Raphaels II 301 ff.

Molière I 14, II 235; verglichen mit Corneille und Racine I 14.

Mommsen. Th., Römische Geschichte E 347, II 67.

Montelupo III 140.

Montesquieu und Voltaire I 67; esprit des lois I 17.

Montorsoli III 140.

Moore, Thomas, und Byron I 327, II 245.

Morghen, R., Kupferstecher, Raphaels Selbstbildniß in der Münchener älteren Pinakothek II 295, 299, 316 f.

Moritz, Aesthetiker, I 159, 196.

Moriz, Landgraf von Hessen-Cassel, interessirt sich für Schauspieler und Musiker II 159 ff.

Morus, Thomas, Utopia III 182 f.

Motte, Mr. de la, I 23.

Mozart II 419; Brief von ihm über seine Art und Weise zu componiren I 322.

Müller, Kanzler, und Goethe II 435.

Müller, Otfried, E 347.

München II 403, 451.

Münchhausen II 174.

Murillo als Portraitmaler E 171; Darstellungen von Erotenengeln II 128.

Museen, Entstehung II 78 ff.; Vortheile und Nachtheile II 81; deutsche M. verglichen mit den italiänischen II 90. S. auch Kunstmuseen und Schinkel.

Mythenbildung bei berühmten Männern E 38 ff.

N.

Nachahmung in der italiänischen Malerei E 138 f.

Nagler E 123, 136.

Naogeorg II 151, 155.

Napoleon I. E 38, I 351 f., II 485 f.; Wirkung des Hasses gegen N. in Deutschland auf die Kunst II 381 f.

Narren am Ende des 16. Jahrh. in Deutschland II 151, in der Comödie II 151, 162.

Narrey II 98.

Nero E 85.

Neuplatonische Philosophen bei Augustinus, III 84 f.; bei Marsilio Ficino III 93, 99.

Nibelungenlied E 195.

Niccolo dell' Abbate E 139.

Niccolo Pisano E 326.

Niebuhr, B. G., E 285; und Cornelius II 395 ff.; Bericht über Cornelius an das preußische Ministerium E 288.

Nikolaus, Kaiſer von Rußland, II 7.
Ninus I 398.
Normannen in Griechenland I 147.
Novalis über Goethe's Wilhelm Meiſter III 236 (Emerſon).
Nürnberg zu Anfang des 16. Jahrh. E 163 f.

O.

Oberflächlichkeit in der Kunſt E 114, 118.
Oedipus, ſ. Sophokles, Corneille, Voltaire.
Oeſterreich in Italien I 416, 418.
Offenbarung Johannis III 60.
Olivet, Abbé d', I 94.
Ollanda, Francesco d'O., E 74 ff., II 98 f.
Onkel Toms Hütte I 9.
Ophelia in Shakeſpeare's Hamlet II 272, 274, 281, 285.
Oranien, Prinz von O., E 60, 62.
Originalität III 245 ff. (Emerſon).
Oroſius I 398.
Oſſian II 443.
Otto der Große, deutſcher Kaiſer, I 403.
Overbeck, F., E 147, 285, II 134, 383; kein Coloriſt II 422; O. und ſeine Genoſſen in Rom II 384 f.
Ovid I 160, 398.

P.

Paciaudi II 230.
Papſtthum, Stellung zum römiſchen Kaiſerthum nach Dante de monarchia I 401 ff.
Paris, Schriftſtellerei in P. um 1700 I 15 f.; P. zur Zeit Voltaires I 11, 40; geiſtiger Verkehr in P. zur Zeit des erſten Kaiſerreichs II 402; P. belagert 1870 I 7.
Parthenon II 75, 83; Pferdekopf im Giebel des P. II 57.
Parthey Bilderſaal E 145.
Pascal, Lettres à un provincial I 38.
Paſſavant, »Raphael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi« E 22, 24, II 99, 310, 317 ff., III 154, 165; über Bildniſſe Raphaels II 321 ff.; über das Selbſtbildniß Raphaels in der Münchener älteren Pinakothek II 318 ff.
Paul III., Papſt, E 72; ſein Denkmal in der Peterskirche aus Michelangelo's Schule und Geiſt III 148 f.
Paul IV., Papſt, E 94.
Paul V., Papſt, E 123.
Paul Veroneſe III 175.
Paulus, der Apoſtel, I 393; Brief an die Epheſer II 68, 69; P. im 16. Jahrh. III 116 f., 119 f.
Pencz, Kupferſtecher, III 357.
Penni, Francesco, II 97.
Pergamos II 68.
Perſonificationen III 2 ff.; im Alterthum III 9 f.; bei Dante III 3 ff.; bei Petrarca III 16 f.; bei Michelangelo III 16 ff.; in Frankreich III 55 f.; in unſerer Zeit III 56, 58.
Perugia E 21, 60, 61, 63, III 170.
Perugino, Pietro, Lehrmeiſter Raphaels III 96, 155, E 18, 21; Werthſchätzung bei ſeinen Zeitgenoſſen III 155 f.; Compoſitionsweiſe III 156 f.; Einfluß auf Raphael E 105, 198, 201, III 157, 159, 168; von Raphael nachgeahmt III 154 f.; ſeine Compoſitionsweiſe III 424; zwei Darſtellungen der Vermählung der Jungfrau Maria verglichen mit dem Spoſalizio Raphaels III 426 ff.; ſein Bildniß auf Raphaels Schule von Athen III 68.
Peruzzi, Ubaldino, Sindaco von Florenz II 88, 91.
Peterskirche in Rom E 24, 27; Hindeutungen auf den Bau der P. auf Raphaels Diſputa und Schule von Athen III 130.
Petrarca E 326, III 90; Bedeutung für die italiäniſche Sprache III 20; ſeine Perſonificationen III 16 f.
Pfriem, Märchen von Meiſter P. II 127.

Phidias E 2, 12, II 31; Ph. und Perikles II 59; verglichen mit Apelles II 70; Pallas Athene E 192, II 77; olympiſcher Zeus E 197 f.; 264.

Philipp II. von Spanien E 38, II 172.

Philoſophie, Perſonification der Ph. III 2, 10.

Philoſtratus, Gemälde (εἰκόνες): Streitfrage, ob die beſchriebenen Gemälde wirklich vorhanden waren oder nicht II 123 f.; Liebesgötter II 102 ff., 124, 126; Galatea III 383.

Phöbus ſ. Allegoriſche Verwendung.

Pietro della Francesca III 416.

Pilatus I 399.

Piloty, Triumphzug des Germanicus II 519.

Pinchart II 98 f.

Pini II 97.

Pinturicchio II 322 f.

Pirckheymer E 163, 189, III 187. S. auch Hutten.

Pirro Ligorio E 94.

Piſa, ſinnbildliche Darſtellung der Stadt III 34.

Pius II. III 94, 100.

Platen, Auguſt Graf von P., I 16, 223; ſein Unglück I 313.

Plater, Felix, II 358.

Plato I 343; P. und Porphyrius bei Auguſtinus III 86; P. gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Italien III 91, 92 ff.; zu Anfang des 16. Jahrh. III 117; Gaſtmahl I 435; Republik II 63.

Plautus II 151; miles gloriosus II 171.

Plinius II 68.

Plotin bei Marſilio Ficino III 99.

Pöllnitz I 86.

Politiſche Zuſtände vergangener Zeiten verglichen mit denen der Gegenwart I 382 ff.

Pollajuolo verglichen mit Perugino III 156.

Polonius in Shakeſpeare's Hamlet II 272 f., 275.

Pompejaniſche Wandgemälde II 425.

Pontanus, Ode: Galatea und Polyphem III 390.

Porphyrius ſ. Plato.

Portraitmalerei E 170, 202 f.; im 15 Jhdt. II 346 f.

Pouſſin E 117.

Preußen zu Anfang der Regierung Friedrichs d. Gr. I 131 f.; am Ende derſelben I 132.

Privatverhältniſſe großer Männer gleichgiltig für die Beurtheilung ihrer Größe I 324 ff., 329 ff.

Projekte, Zeit der P. in der neueren K. E 333.

Proteſtantismus und religiöſe Malerei E 308, 316 f.

Publikum, Anſprüche des P.s an die Perſon des Künſtlers E 86 ff.; Ungleichheit in verſchiedenen Epochen E 139; P. und Kunſtwerk I 35; deutſches P. in Goethe's Jugend I 172, zur Zeit von Goethe's und Schillers Zuſammenwirken I 207 ff., in Goethe's ſpäteren Jahren I 173 f.; Lehre vom P. in Goethe's und Schillers Briefwechſel I 218 f.

Puccini II 300, 303.

Pungileoni, Biograph Giovanni Santi's und Raphaels III 404, 407 ff.

Q.

Quatremère de Quincy (Leben Raphaels) II 308; über Bildniſſe Raphaels II 308 ff.

Quattrocento III 100, 200.

Quirinal E 123.

R.

Racine E 12, 13, 20, 38, II 202, 235 f.; Eigenthümlichkeit ſeiner Dichtung I 13 f., 18; Athalie E 248; Iphigenie E 196 f.; Phädra E 164; Thebaide II 201 f.

Raczynsky, Graf, E 74, 90, 286, 294.

Raphael E 8 ff., 14, 15, 44, 47, 49, 69, 105, 114; Geringfügigkeit der Documente für ſeine Biographie III 395 f.; Verlauf ſeines Lebens E 21; Familie III 404; Geburtsdatum III

(Raphael.)
404; Geburtsort ſ. Urbino; Vater ſ. Santi; ſeine Erziehung nach Vaſari III 405 ff., nach Pungileoni III 407 ff., nach Rumohr III 410 f., nach Paſſavant III 411 ff., nach Schmarſow III 413 ff.; Ungewißheit der Nachrichten über dieſelbe III 415 ff.; Einfluß des Perugino auf R. III 415 f., 419, auf die Symmetrie in ſeinen Compoſitionen III 157 f.; älteſte Werke R.s III 417 ff.; R. in Perugia III 415 f., in Citta di Caſtello III 420; dortige Werke R.s III 422; Schüler Fra Bartolommeo's in Florenz II 87; Berufung nach Rom E 24; Anſicht vom Heirathen E 24; Verlobung E 24; liebt die Frauen E 25; Leiter des Baues von St. Peter E 27; controlirt die Ausgrabungen E 28, II 33; antiquariſche Arbeiten E 28; Reconſtruction des antiken Roms Veranlaſſung zu ſeinem Tode III 129; ſeine angeblich ſchwache Conſtitution II 319, 322, 326 f.; ſein Tod II 327; Begräbniß E 29; Fortführung angefangener Werke nach ſeinem Tode II 97 f.; Auffindung ſeines Leichnams II 325; Lebensdauer II 404; Perſönlichkeit III 125; Beſcheidenheit E 21; Liebenswürdigkeit E 253.

Bildniſſe R.s: angebliche Kindheits und Jugendportraits von ihm III 167; eigene Bildniſſe II 293 ff.; das in der Münchener älteren Pinakothek II 293 ff., das auf der Schule von Athen II 302, 310, 316 f., 325, 326, 327, III 168, das in der Gallerie der Ufficien zu Florenz II 301 f., 310, 316 f., 319, 325, 327; Bildniſſe von ihm, durch andere angefertigt II 322 ff.; Holzſchnitt bei Vaſari II 325 ff.

R.s leitende Stellung in der Kunſt E 303; Charakter ſeiner Kunſt E 18; Wirkung ſeiner Werke I 429; Entſtehung ſeiner Gemälde II 426; R. beeinflußt von antiker Kunſt E 199, 203; R. ſichtbar im heutigen Rom E 115; Art ſeines Fortſchrittes in der Kunſt E 137; wiſſenſchaftliche Vertiefung E 141; R. als Portraitmaler E 171; Darſtellungen Gottvaters oder Chriſti E 203; Engeldarſtellungen II 110 f., 120 f., 130; Darſtellung des Paulus auf verſchiedenen Gemälden III 119 ff., auf den Teppichen III 122 f.; Madonnen ſ. unten; ſein Ideal einer ſchönen Frau E 27, III 167; Homer bei R. II 440 f., 445. R. und Giulio II. II 59, 61, 66, 83, und Leo X. E 236, und Michelangelo E 18, 20, 24, 30, 43, 72, 73, 303, und ſeine Zeitgenoſſen E 19 ff., 29, 48. R. verglichen mit Albrecht Dürer E 161 ff., mit Michelangelo und Lionardo da Vinci III 428 f., mit Michelangelo E 17, 31, 33 ff., 45, 48, 71, 100 ff., mit Mozart E 33, mit Perugino III 424. — Briefe R.s: Stil und Inhalt E 22; an Domenico Alfani (1508) E 23; an Francesco Francia (1508) E 24; an ſeinen Oheim Simone Ciarla (1514) E 21, 24; an Graf Caſtiglione E 27, I 249 f., III 167, 386. — Bericht über die Erhaltung der alten Denkmäler I 322 (E 28 f.); Sonette E 26. —

Werke: Allegorie nach Art des Herkules am Scheidewege III 359 f. — Bildniſſe: Florentiner Portraits II 343; ſeine Geliebte im Palazzo Barberini III 169; Giulio II: II 90, 343; Kardinal Inghirami E 202; Selbſtbildniſſe ſ. o. — Heilige Cäcilia E 38, III 121. — Gemälde in der Farneſina: Deckengemälde II 445, daraus Pſychemärchen nach Apulejus II 110, Venus III 167; Galatea E 27, III 167, III 380 ff., verſchiedene Erklärungen des Bildes III 382 ff., Venus im Pſychemärchen und Galatea mit dem Triton darauf vereinigt III 391, Entſtehungszeit des Bildes III 392 f. — Frau mit dem Schleier im Palazzo Pitti III 169. — Giardiniera III 169. — Grablegung II 343. — Fünf Heilige III 121. — Hochzeit der Roxane nach Aetion bei Lucian II 110. — Johannes in der Wüſte II 90. — Krönung Karls des Gr. im Vatican III 168. — Krönung für die Libreria des Domes von Siena III 158. — Spielende Liebes-

(Raphael.)
götter nach Philoſtrats Gemälden II 106 f. — Madonnen: E 198; früheſte III 119; Madonna Anſidei III 158; M. von Foligno II 121 (111); M. mit dem h. Franciscus und h. Hieronymus III 418 f.; M. dell' impannata II 295; Kupferſtich in Bonn (Madonna di Fuligno) II 111; Madonna da Perugia III 158; M. del pesce II 121; Sixtiniſche M. in Dresden E 34, 198 f., II 121, III 167, 169; M. Solly III 418; M. Staffa oder Conneſtabile II 82, III 417 f.; M. mit dem Stieglitz I 304; M. di Terranuova in Berlin III 419, 154 ff., Urheberſchaft Raphaels III 154 f., Abweichung von der ſtrengen Symmetrie III 158 f., vorbereitende Handzeichnungen III 160 f., Aenderung des urſprünglichen Entwurfes in der vorliegenden Ausführung III 161 ff., Wiedergewinnung der Harmonie III 163 f., Geſtalt des kleinen Jakobus auf dem Bilde und vermuthliche Veranlaſſung derſelben III 166, 169 f., Aehnlichkeit dieſer Geſtalt mit Kindergeſtalten auf anderen Werken Raphaels III 169. — Gemälde im Refectorium von San Onofrio II 87. — Die Peſt, il morbetto E 101. — Schlacht des Maxentius und Conſtantin II 447. — Spoſalizio III 119, 158, 423 ff., Entſtehungszeit III 422, verglichen mit zwei Darſtellungen desſelben Gegenſtandes von Perugino III 427 f. — Gemälde in den vaticaniſchen Stanzen II 448: Attila, Darſtellung des Paulus und Petrus darauf III 120; Diſputa II 110, 121, III 62, 64, 81, 85, 110, 158, erſte Anlage und ſtufenweiſe Umformung III 105 ff., Darſtellung des Paulus auf der D. III 119 f.; Meſſe von Bolſena II 343; Parnaß E 237, II 110, III 62, 64, 81, 110, Verhältniß des erſten Entwurfs zur endgiltigen Ausführung III 108 f.; Petri Befreiung aus dem Kerker III 120 f.; Philoſophie (causarum cognitio) III 10; Poeſie der Maria III 420. — Compoſitionen II 111; auf Rechtswiſſenſchaft bezügliche Darſtellungen III 62; Schule von Athen E 239, III 61 ff., Compoſition III 62 f., Deutung III 64 ff., Gruppe im Vordergrunde links, geſtochen von Agoſtino Veneziano III 66, 69 f., Vaſari's Beſchreibung des Bildes III 68 ff., Ghiſis Stich des Bildes nebſt erklärender Inſchrift III 70 ff., die Deutung Bellori's (1695) und Trendelenburgs (1843) III 72 ff., Bedenken gegen dieſelbe III 72, Deutung Herm. Grimms III 73, 112 ff., 130 f., das Gemälde verglichen mit dem Carton dazu III 110, mit einem noch weiter zurückliegenden Studienblatt III 111, Darſtellung des Paulus auf dem Bilde III 123 f., die Deutung Herm. Grimms im Verhältniß zu derjenigen Vaſari's III 112, 131 ff. und Ghiſi's III 131 ff. — Teppiche II 95, 98 ff., III 122 f.; daraus Opfer von Lyſtra III 169. — Transfiguration II 84. — Urtheil des Paris III 360. — Venetianiſches Skizzenbuch III 413 ff. — Schaumgeborene Venus im Vatican III 385. — Violinſpieler I 304. — Viſion des Ezechiel II 121.

Rauch, Chr., II 54 f., 383; R.s Biographie von F. Eggers II 54 ff.; drei Hauptzeiten ſeines Lebens III 324; Verbindung mit Preußen und der königlichen Familie III 325; in Rom III 327 f.; Verhältniß zu W. v. Humboldt in Rom II 59 f.; als Günſtling des Glücks III 325 f., 330, 336; Künſtlerlaufbahn II 56; verglichen mit Carſtens, Canova, Thorwaldſen II 56, 58; Verhältniß zur Antike II 408; ſeine Werke als Erzeugniſſe Berlins II 58; Charakter ſeiner Werke II 56 ff.; III 336; Veränderung der künſtleriſchen Beſtrebungen ſeit ſeinem Tode III 334 f.; Feier ſeines hundertjährigen Geburtstags III 322 f. — Werke: Standbilder preußiſcher Feldherrn II 55, III 330 ff. — Friedrich der Große E 193, II 55, III 332. — Goethe-Büſte III 332. — Statuette Goethe's in ganzer Figur III 332. — Königin Luiſe II 54, 60 f., III 330. — Siegesgöttinnen für die Walhalla II 54, III 330.

Ravenna E 65.

Realismus in der Kunst II 486 f.

Rehberg, F., über Bildnisse Raphaels II 307 f.

Reiffenstein, Hofrath, II 297.

Reklame, Ursprung und Macht derselben E 272 f.

Religion II 520.

Rembrandt E 148; als Portraitmaler E 171.

Renaissance, italiänische, E 326 ff., 349, III 91; Bauten der R. III 61; Verbreitung der R. über Europa E 329; Beseitigung durch die französische Revolution E 330 f.; Napoleonische R. E 331; neueste deutsche R. E 328 f., 331 f.; Vergleichung derselben mit der italiänischen E 332 f.

Renan, E., Leben Jesu E 194, I 9; über die orientalische Entwicklung des ersten Christenthums II 70; über Paulus III 82.

Reni, Guido, E 116; als Nachahmer E 139. — Speranza E 116. — Erzengel Michael E 117. — Beatrice Cenci im Casino Rospiglioši E 117. — Aurora E 117.

Rephun, P., II 148; Susanna II 148.

v. Retz, Cardinal, Selbstbiographie I 334.

Reuchlin, II 148.

v. Reumont, A., E 72; über Marsilio Ficino III 92 f.; über eine Schrift Castellesis III 117.

Revolution, französische, II 366; Wirkung auf Deutschland II 367, auf den Bestand altdeutscher und niederländischer Kunstdenkmäler II 371 f., auf die bildenden Künste E 330 f.; ihr Einfluß auf die deutsche Litteratur E 335 f.; Beurtheilung derselben in Deutschland I 207 f., 210.

Revolution von 1848: II 484.

Rheinland, Leben im R. zu Goethe's Zeit I 260 f.

Riegel über Cornelius II 384, 396.

Ristori, Adelaide, als Darstellerin der Mirra des Alfieri, II 234, 240, 243 f., 256, 257 f., 261.

»Ritter Christi« III 374, 379.

Roccoco I 21 f., 174.

Römisches Recht II 62, 63; R. Volk, Recht seiner Weltherrschaft (Dante) I 393 ff.

Rom, Lage I 154; gegenüber Alarich I, 1; zu Anfang des 16. Jahrh. E 21, 43; zur Zeit Raphaels und Michelangelo's II 33, III 126 ff.; Einnahme R.s im J. 1527: E 49, 112; zu Anfang des 17. Jahrh. E 111; zur Zeit von Goethe's Aufenthalt daselbst I 148 ff.; das heutige R. E 150, I 148 f.; Leben in R. I 155 f.; Bedeutung R.s für unsere Bildung I 164 f.; Wechsel des geistigen Verkehrs II 401; R. als Mittelpunkt antiker Kunstreste E 349, als Sitz des Papstes I 409. — Personificatien der Stadt R. III 32 ff.; Geschichte R.s sonst und jetzt III 82.

Romanische Völker E 22; während ihrer Oberherrschaft in Europa I 100 f.; Wohlgefallen an ihrer Sprache II 259.

Romantiker, jüngere, in Deutschland II 387; katholisirende Partei der R. II 461.

Romantische Dichtung E 337 f.; R. Schule in Deutschland E 283, I 223; ältere und jüngere II 366, 369; ihr Verhältniß zu Goethe II 369 f., 374 f.; Trennung nach Confessionen II 477.

Rommel, hessische Geschichte, II 159.

Roselli, verglichen mit Perugino III 156.

Rossini E 100.

Rota, Martino, Kupferstecher III 53.

Rotrou II 202.

Rousseau E 158; R. und Voltaire I 10, 67. — Neue Heloise E 206, Confessions I 324, Emil E 353, I 352.

Rubens E 116, 148; als Portraitmaler E 171; Darstellung Christi E 203; Darst. Heinrichs IV. und der Maria von Medici E 204, I 46; Darst. von Erotenengeln II 128; Jüngstes Gericht II 455, 458, 459; Bild seiner Frau in München II 20.

Rückert, F., II 431, 477.

Rumohr, italiänische Forschungen E 22, II 310 f.; Leben Raphaels (Italienische Forschungen 3. Theil) III 410 f.; über das Selbstbildniß Raphaels in der Münchener älteren Pinakothek II 311 ff.

Ruscheweih E 285.

S.

Saadi III 252, 266 (Emerson).

Sachs, Hans, II 144, 220.

Saint Simon, Herzog von S. S., I 20; Denkwürdigkeiten I 371.

Salviati, Francesco, E 50, III 35.

Sand, George, (Emerson) III 235.

Santi, Giovanni, Raphaels Vater III 402 f.

Saraceni, Carlo, E 110 ff.; Schüler Caravaggios E 110, 120; Stellung in seiner Zeit E 142 f.; Baglioni's ungünstiges Urtheil über ihn E 121 ff., 135 f.; Charakter seiner Kunst E 120. — Werke: E 122 f., 127; h. Agathe E 128. — Wunder des h. Benno E 126. — Christus die Verkäufer aus dem Tempel treibend E 130 f. — Deckengemälde im Quirinal E 123 f. — Eitelkeit E 128. — Entzückung des h. Franciscus E 136 f., 144. — Ruhe auf der Flucht nach Aegypten E 131 ff., zweite Darstellung desselben Gegenstandes E 133. — Der h. Hieronymus mit Antonius und Magdalena E 137. — Judith E 129. — Märtyrer E 128. — Magdalena E 127. — Tod der Maria, S.'s Hauptwerk E 133 ff., Copie davon in England E 135. — Mord eines Bischofs E 124 ff.

Sardes II 68.

Sarto, s. Andrea del S.

Satyrn in der Renaissance von Centauren nicht unterschieden III 356.

v. Savigny III 274, 299, 307; Brief an Jacob Grimm III 307 ff.

Savonarola E 44, 56 ff., III 116, 400.

Saxo Grammaticus II 290.

Schack, Graf von S. und Feuerbach III 351; Geschichte des spanischen Dramas II 221.

Schadow, F. W., II 392, 412.

Schadow, J. G., II 59; Standbild Zietens III 331.

Schadow, R., II 410.

Scheffer, Ary, II 390.

Schelling II 473.

Schelmufsky II 174.

Scherer, W., über Raphaels Schule von Athen III 70, 73 ff., 81 f., 95 f.

Schiller, F. v. S., E 14, 20, 35, 38; geadelt I 179; Reise nach Schwaben I 193 f.; Ehrenbürger der französischen Republik I 209 f.; leitende Stellung in der Litteratur E 303, großer Leserkreis seiner Dichtungen E 335; über Anmuth und Würde I 197; Don Karlos I 196; Horen I 193 f., 200; Prolog zum Wallenstein I 209; Wallensteins Lager I 214; Wilhelm Tell I 174. — S. über die Tragödien des Alfieri II 244. — Correspondenz E 23. — S. und Cotta I 193 f. — Schiller und Goethe E 20, 30, 210, 253 f., I 16, 162 f., 166 ff.; Briefwechsel I 169 f., 216, 344; Eröffnung desselben I 193; Entwicklung beider vor ihrer Vereinigung I 170 ff.; Egmont, von Sch. recensiert I 181; erste Begegnung I 182 f.; erste Urtheile Schillers über Goethe I 182 ff.; ungleiches Schicksal I 184, 187, 188 f.; ihre dichterische Thätigkeit ruht vor ihrer näheren Bekanntschaft I 189 f.; sie überragen die deutschen Schriftsteller I 190; Vollkommenheit ihrer Werke I 190 ff.; Beginn ihrer näheren Verbindung I 194 ff.; Gespräch über die Metamorphose der Pflanzen I 197 ff.; Schillers Urtheil über sich und Goethe I 201 f., 204; Verhältniß zu einander vor ihrer Freundschaft I 195 ff.; während ihrer Freundschaft I 238; ihre Freundschaft I 203; Werth derselben für Goethe I 200, 204; Einwirkung derselben auf Schiller I 213 ff.; die Eigenthümlichkeiten ihrer Dramen mit einander verglichen I 214 ff.,

(Schiller.)
218 f., 230 f., 236 ff.; Ungetrübtheit ihrer Freundschaft I 220; Lösung derselben durch Schillers Tod I 220 f.; ihre verschiedene Art zu arbeiten I 234 f.; letzter Grund ihrer Verschiedenheit I 235 ff.; G. und S. in ihrer Zeit I 225 f.; inwiefern ist Goethe Realist, Schiller Idealist I 214, 230; ihre Schüler und Nachahmer I 232 f.

Schinkel E 225, 320 ff., II 452; Charakter E 321; Bedeutung E 323 f.; Theilung seiner Arbeit zwischen unausgeführten Projekten und praktischer Thätigkeit E 333; Schwanken zwischen verschiedenen Stilgattungen E 322 f., 333 f.; Richtung auf das Gothische E 336; auf das Romantische E 338 f.; Uebertritt zum Griechenthum II 408 f.; universale Bestrebungen E 340; S. verglichen mit Beethoven und Goethe E 340; S. und Michelangelo II 32, 48, 51 f. — S. als Begründer der modernen Kunstgeschichte E 324, 340 ff.; Gedanken über Kunst im Allgemeinen III 58; S.s Auffassung der Kunstgeschichte E 340 ff.; Wirken für dieselbe E 343 f.; litterarische Hinterlassenschaft E 343 f.; II 32. — S. als Architekt der Stadt Berlin II 31 ff.; Entwürfe zur Umgestaltung Berlins E 339, II 37 ff.; Verschiedenheit des Stiles von nahe bei einander liegenden Bauten II 42 f.; Baumwerk in seinen Entwürfen II 43, 51; Folgerungen aus seinen Berlin betreffenden Entwürfen für unsere Zeit II 50 f.; Entwürfe zu Erinnerungsbauten und Denkmälern für Friedrich den Großen II 42, 44 f., 46, zu einer neuen Landesbibliothek II 41, 45, zum königlichen Palais II 45 f., zum Dom II 43, zu einem Siegestempel auf dem Kreuzberg II 47 f.; Bauakademie E 339, 346; Museum E 339, 344 f., II 41 f.; Wandbilder in der Vorhalle des Museums E 345; Siegesdenkmal auf dem Kreuzberg E 336. — Entwurf einer florentinisch-venetianischen Piazza E 338, eines kaiserlichen Lustschlosses auf der Halbinsel Krim E 338 f., eines Königspalastes auf der Akropolis E 339; Personification Griechenlands III 58 f.

Schlegel, Friedrich, in Köln II 372; F. S. und die Brüder Boisserée I 260.

Schleiermacher I 350 ff., 354 ff.; seine Lebensbeschreibung von Dilthey I 353 ff., 359 ff.; S.s Wesen I 354 f.; Repräsentant des Berliner Geistes zu seiner Zeit I 355 f.; Lebensgang bis 1802 I 357; Leben in Berlin I 357 ff.; Neigung zu Allgemeinheit und Vermittlung I 360.

Schlözer, Kurd von S., I 127.

Schlosser über Cornelius II 411.

Schlüter II 59; Plan zur Umgestaltung Berlins II 36, 37, 38.

Schnaase über Marsilio Ficino III 92.

Scholastik III 87 ff.; Sturz derselben III 90 f.

Schriftsteller, Bedeutung des S.s III 220 ff. (Emerson); deutsche S. am Ende des 18. Jahrh. I 226 ff.

Schrötter, Corona, und Goethe I 332 f.

Schubert II 246.

Schweizer Patriotismus II 359 ff.

Scipio und Hannibal I 398.

Sculptur, ihre Entwicklung bedingt durch ihre ursprüngliche Anlehnung an den Tempelbau III 249 f. (Emerson).

Sebastian del Piombo E 71, 74; als Portraitmaler E 171; Brief an Michelangelo II 97.

Seidler, Luise, I 292 ff.; Herkunft und Jugend I 293 ff.; in der Jenenser Gesellschaft zu Anfang des Jahrhunderts I 295 f.; befreundet mit Minna Herzlieb I 295; ihr Urtheil über diese I 245 ff.; wird Malerin I 296; lebt in Goethes Hause I 297 ff., in Dresden, Jena, Gotha, Weimar I 299, in Italien I 300; ihre Aufgabe im Sinne Goethes I 303 f.; L. S. im römischen Künstlerkreise I 305; späteres Leben I 306; ihre Denkwürdigkeiten (vgl. unter Uhde) I 307 ff.

Semper II 354.

Shakeſpeare E 13, 18, 30, 33, 101, 103, 171, II 158; Lebensumſtände III 255, 257 f. (Emerſon); Ruhm III 256 f. (Emerſon); ſein Genius in ſeinen Werken III 258 ff. (Emerſon); Heiterkeit ſeiner Seele III 266 f. (Emerſon). — Sh. als Typus eines Dichters III 264 ff. (Emerſon); ſeine Unvollkommenheit III 267 f. (Emerſon); ahmt die italiäniſchen Concetti nach II 260; Benutzung des Ueberlieferten III 248 ff. (Emerſon); die Charaktere in ſeinen früheren und in ſeinen ſpäteren Stücken II 267; Sh. in Deutſchland I 172 f., 210 f.; ſpäte Anerkennung in Deutſchland II 247. — Sh. verglichen mit Caravaggio E 120, mit Goethe I 217 f., 434. — Sh. bei Gervinus I 378. — Werke: Coriolan II 288, 292. — Cymbeline, verwandt mit Calderons Stück: In dieſem Leben iſt Alles Wahrheit und Alles Lüge II 217 ff. — Ende gut, Alles gut II 172. — Hamlet E 35, II 144, 154, III (Emerſon) 259, ſ. ferner unter: Claudius, Hamlet, Laertes, Ophelia, Polonius. — Heinrich VI. III 250 (Emerſon). — Heinrich VIII. III 250 f. (Emerſon). — Julius Cäſar II 287, Brutus II 288 f., 292. — König Lear II 252, 289. — Der Liebe Müh iſt verloren II 172. — Macbeth II 287, 288, 292. — Richard III. II 289. — Sommernachtstraum III 259 (Emerſon). — Sonette III 265 (Emerſon). — Der Sturm, in der Bearbeitung von Dryden und Davenant II 183 ff., Vorrede dazu von Dryden II 202 ff., Scenen aus dieſer Bearbeitung, die ſich in Sh.s Stück nicht finden II 184 ff.; Vergleichung dieſer Bearbeitung mit dem Werke Sh.s II 196 ff., mit Destouches' franzöſiſcher Ueberſetzung einzelner Scenen II 199, mit Calderons Stück: In dieſem Leben iſt Alles Wahrheit und Alles Lüge II 206, 216 ff.; Popularität von Sh.s Sturm in England II 223. — Timon von Athen II 289, 292. — Viel Lärmen um Nichts II 169 f., 177, verglichen mit den von Sh. hierbei benutzten Arbeiten II 181 f.

Shelley und Byron I 327.

Sidonius Apollinaris I 5, III 389; S. A. und Raphaels Schule von Athen III 65, 82.

Signorelli, Luca, III 190; verglichen mit Perugino III 156; jüngſtes Gericht im Dom von Orvieto II 116 f., 130, 386.

Sixtus IV., Papſt, III 94, 100 f.; auf Raphaels Disputa III 100.

Skopas E 2.

Smyrna II 68.

Soderini E 57, 70.

Sodoma II 83, 88.

Sokrates I 343.

Sophokles E 12, 20, 39; verglichen mit Aeſchylus und Euripides I 25. — König Oedipus I 23 f. — Oedipus auf Kolonos E 33, I 24.

Spagnoletto E 120.

Spinoza, Brief an einen ehemaligen Schüler I 322.

Springer, Anton (in Dohme's »Kunſt und Künſtler«) über Raphaels Schule von Athen III 97, 98.

Stahr, Ad., über Minna Herzlieb und die Wahlverwandtſchaften I 239 ff.

Statuen in Griechenland E 192, im ſiebzehnten Jahrh. E 204.

Stein, Frau von S., I 258, und Goethe I 332 f.

Steinle II 134.

Stöckel, L., Hiſtorie von der Suſanne II 147 f.

Stoff und Geiſt in der Kunſt E 7, 8.

Straßburg im Elſaß II 354.

Strozzi III 48, 52.

Sturm- und Drangperiode II 417.

Suckling, John, II 204.

Sue, Geheimniſſe von Paris I 9.

Suſanna, Stoff für deutſche Theaterſtücke im 16. Jahrh. II 147 ff.

T.

Tacitus E 194, II 65.

Talleyrand III 227 (Emerſon).

Tana, Graf Agoſtino, II 230 f.

Thauſing, Biograph Dürers, II 97, III 355, 357.

Theander, H., II 156.

Theater, Anfänge des T.s, II 142 ff.; in Deutſchland im 16. Jahrh. II 144 ff.; in Wolfenbüttel am Ende des 16. Jahrh. II 146, 151 ff., 165; in England zur Zeit Shakeſpeare's III 247 f. (Emerſon); in Frankreich im 17. und 18. Jahrh. II 235 ff.; in Weimar unter Goethes und Schillers Leitung I 212 ff.

Theiriot I 76.

Theodorich der Große E 194 f.

Theophilus, altes Drama Th. III 209.

Thomas von Aquino III 88; auf Raphaels Diſputa III 101.

Thorwaldſen I 305, II 383, 396, 409, III 327, 329; Th. und Zoëga II 59; Th. über Wiertz II 5.

Thou, de T., E 37.

Tiberius I 399.

Tieck, C. F., II 59.

Tieck, L., II 169, 477.

Tiepolo II 129, III 426.

Tiſchbein II 390; T. und Goethe I 290.

Tizian E 25, 49, 66, 97, 137, III 62; als Portraitmaler E 171; Einfluß Giorgiones auf T. III 175, 179. — Werke: Ariadne von Bacchus entdeckt II 123. — Bacchanal II 123. — Zwei Bildniſſe II 314 f. — Himmelfahrt der Jungfrau II 128. — Irdiſche und himmliſche Liebe in der Gallerie Borgheſe III 172 ff., verglichen mit einem ähnlichen Werke Lionardo da Vinci's III 177 ff. — Feſt der Venus als Göttin der Fruchtbarkeit II 122 f.

Todtenkrüge, Atheniſche, II 72 ff.

Todtentanz III 371.

Tolomei, Lattantio, E 75 ff.

Tommaſeo I 385.

Torrigiano E 40.

Trocini III 114.

Trendelenburg, F. A., über Raphaels Schule von Athen III 72 ff., 80 f., 110.

Treppenſtufen als Mittel für die Compoſition in der bildenden Kunſt III 96.

Trientiner Concil II 459.

Trithemius III 193 ff.; über den hiſtoriſchen Dr. Georg Fauſt III 193 f., 204, 205.

Tritonen im Cinquecento III 388.

Tüchtigkeit und Werthſchätzung III 226 f. (Emerſon).

U.

Ueberlieferte, das U. in der Kunſt II 520 ff.

Uhde, H., Denkwürdigkeiten der Malerin Luiſe Seidler I 245, 292 ff., 306.

Uhland II 432.

Ulrich von Hutten E 43, 44.

Ulrike, Prinzeſſin von Preußen, II 237.

Unfehlbarkeit des Papſtes I 103.

Urbino, Diener Michelangelo's E 95 ff.

Urbino, Raphaels Geburtsort E 21, zu deſſen Zeit III 401; Palaſtbau daſelbſt III 401 f.; in der Gewalt Ceſare Borgia's III 421 f.

V.

Valentin, Moſes, E 128.

Vandyck als Portraitmaler E 171; Darſtellungen Gottvaters oder Chriſti E 203; Chriſtus, vom Kreuze genommen II 129.

Van Eyck, die, II 421.

v. Varnhagen, Stellung I 367; Verſtimmung I 368 f.; Tagebücher, 2 Bde., 1861, I 362 ff.; ihr Urſprung I 369, Inhalt I 370, Werth I 363 f.; V.s Aeußerungen über andere, verglichen mit denen Humboldts I 365 ff.; wie zu beurtheilen I 371 ff.; Briefwechſel und Geſpräche mit A. v. Humboldt I 336 ff.

Vaſari, Giorgio, E 36, 50, 70, 95, II 122, 123; Malereien im Palazzo Vecchio II 92 f. — V. über ein Werk Carotto's III 360; über Dürers »Großen Satyr« III 355; über Michelangelo E 32, 41, 42, 69, 99; über Paulus auf Raphaels h. Cäcilia III 122; über Raphael E 21, 22, 29; über Raphaels Erziehung III 405 ff.; über Raphaels eigenes Bildniß in der Münchener älteren Pinakothek II 295 ff.; über andere Bildniſſe Raphaels II 311, 325 f.; über Bildniſſe anderer Maler II 313 f.; über Raphaels Disputa III 106 f.; über Raphaels Galatea III 382, 394; über Raphaels Bild: Jupiter küßt Amor III 392; über Raphaels Parnaß III 108 f., 393; über Raphaels Schule von Athen III 64, 65, 66 f., 68 ff., 97; über die Sacriſtei von San Lorenzo in Florenz III 141 (vgl. 139), 142 f.

Vaſen, griechiſche, II 72 ff.; Umrißzeichnungen der griechiſchen V., II 423, 442, 445.

Vaterunſer III 254 (Emerſon).

Vatican E 24, 354; darin Camera della Segnatura III 61 f.; Schickſal der Wandgemälde in derſelben III 62; allmähliche Entſtehung dieſer Compoſitionen III 81, 103 ff.

Veit, Phil., E 288, II 392.

Velasquez als Portraitmaler E 171.

Venedig I 388; am Ende des 15. Jahrh. E 55; im 16. Jahrh. E 112; zur Zeit von Goethes Aufenthalt daſelbſt I 145 f.; das heutige I 146.

Venus von Milo E 1 ff.; Antlitz E 1 ff.; Geſtalt E 3; Werth für ihre Zeit E 4; Fremdheit für das moderne Bewußtſein E 5.

Verachter II 98.

Verfall der Kunſt E 106 ff., 111 ff.; Studium desſelben E 107 ff.; Geſchichte des V.s E 145. S. auch »Meiſter des Verfalls«.

Veroneſe, Paul, Hochzeit von Cana E 203.

Verrocchio III 368; Reiterſtandbild des B. Colleoni III 371, 377, 378.

Veſoges, König von Aegypten, I 398.

Vincidore, Tommaſo, II 96 ff.; Brief an P. Leo X. II 96 ff.; Darſtellungen von Liebesgöttern nach Zeichnungen von Raphael II 101 ff., 124.

Virgil im Mittelalter III 114.

Vittoria Colonna, Marquiſe von Peſcara, Michelangelo's Geliebte E 25, 74 ff.; Lebenslauf E 82; Geſpräch mit Michelangelo E 77 ff., 85 ff.

Volckmann, Reiſewerk über Italien II 298.

Volpato, Kupferſtecher III 120.

Voltaire, E 158; Jugend I 20, 22; zum Hiſtoriographen von Frankreich ernannt I 56; in Berlin I 81 ff.; in Ferney II 236, 258 f. — Seine Nationalität als Grund ſeines Charakters I 42, 43; Eigenart I 10 f., 18 f.; Eitelkeit I 10, 72; Selbſtüberſchätzung I 37; Haß und Bosheit I 41 f.; Rachſucht I 42 f.; Toleranz I 66 f.; ſeine Art des Geiſtreichen II 237 f.; V. in Geldſachen I 83 f. — V. als Dramatiker I 34 ff.; als Geſchichtsſchreiber I 56 f., 61 f.; als Herausgeber der Werke Corneilles II 206, 214. — V.'s Stellung in der Entwicklung der romaniſchen Völker I 95 ff.; Bedeutung für Frankreich I 8 ff., für die Entwicklung der franzöſiſchen Tragödie II 236 f., für ſeine Zeitgenoſſen I 17 f. — V. verglichen mit Goethe I 224; V. und Friedrich d. Gr. E 32, I 63, 66, 71 ff., 81 ff., I 103; V. und die römiſche Kirche I 38 ff., 69 f., Feindſchaft der katholiſchen Geiſtlichkeit gegen V. I 103 f.; V. und der Schauſpieler Lekain II 258 f., und Montes-

(Voltaire.)
quieu I 67, und die Pompadour I 93 f., und Rouſſeau I 10, 67. — V. über epiſche Dichter I 36 f., über das Volksſchauſpiel Fauſt III 216, über den Proteſtantismus (Calvinismus) I 65 f., 69 f. — Briefe: an d'Argenſon I 63, 71; an Mr. Dupont I 65; an Milord Hervey I 71; Briefwechſel mit Friedrich dem Großen I 73 ff., II 236. — Werke: Alzire II 237. — Briefe über England I 74. — Essay sur les moeurs et l'esprit des nations I 66. — Henriade I 36 ff.; gerichtet gegen die römiſche Kirche I 38; Idee I 43; überirdiſche Figuren I 44 ff.; Inhalt I 47 ff.; der Jeſuitismus als »Discorde« I 49 f.; Schmeicheleien gegen die Bourbons I 51 ff. und gegen Philipp von Orleans I 53 f.; jetziger Eindruck der Henriade auf uns I 56. — Oedipus I 22 ff.; Verhältniß zu dem Oedipus des Sophokles I 25 f., 32; zu dem des Corneille I 29 ff. — L'Orphelin de la Chine II 258 f.; le Siècle de Louis XIV. I 57, 62 ff.; Programm I 63 f.; Inhalt I 64 f., 67. — Mahomet, Zaire, Tancred I 34 ff., 164.

Volterra, Daniel da V., Kreuzabnahme II 84.

Voß, J. H., II 443.

Vulpius, Chriſtiane, I 189, 352.

W.

Waagen E 135.

Wach, W., Maler II 410.

Wallraff E 282.

Watteau III 326, 335.

Watteau, Biograph des Malers Wiertz, II 2, 15, 28, 30.

Weber, Friedrich, Baſeler Kupferſtecher II 355; Entwicklung ſeiner Fähigkeit III 171; patriotiſcher Sinn II 353, 355, III 180. — Werke: Bella Visconti III 172. — Holbeins Bonifacius Amerbach II 355, 359, III 171. — Holbeins Erasmus von Rotterdam III 180 ff. — Holbeins Lais Chorinthiaca II 355. — Holbeins Dresdener Madonna II 355. — Luinis Madonna di Lugano II 359, III 171. — Tizians Irdiſche und himmliſche Liebe III 171 ff.

Weimar als Mittelpunkt wiſſenſchaftlicher Kunſtſtudien in Deutſchland E 210 ff.

Welcker III 57.

Werder, Vorleſungen über Hamlet II 266, 268.

Werner, Z., II 250.

Weyden, van der W., II 372.

Wicar, Cavaliere, II 301, 304.

Wickram, Jörg, Schauſpiel Tobias II 145.

Wieland, Briefe an Merck über Goethe I 322, 332.

Wiertz, Antoine, belgiſcher Maler II 1 ff.; Jugend und Ausbildung II 2 f.; ſeine Laufbahn II 24 ff.; in Paris II 4; in Italien II 4 f.; in der Heimath II 5 ff.; Betheiligung an der Pariſer Ausſtellung von 1839 II 6; Sucht nach Ruhm II 3, 7, 30; kleine »kupferne« Medaille II 7 f.; ſetzt ſeine Abſichten durch II 8 ff.; Charakter II 11; Atelier II 11 ff.; Haß gegen Frankreich II 7, 9, 14 ff.; Grundzug ſeines Weſens II 17 f.; ſeine Darſtellung weiblicher Schönheit II 19; worin zeigt ſich ſeine Eigenthümlichkeit II 20 ff.; Charakter ſeiner Werke II 24 ff.; ſein Tod II 30. — W. über Raphael, Michelangelo, Rubens II 6; über die Stadt Paris II 7. — Werke: Kampf der homeriſchen Helden um den Leichnam des Patroklus II 5, 6, 13. — Polyphem nach Odyſſeus und ſeinen Gefährten taſtend II 12 f. — Die letzte Kanone II 14. — Franzoſe und Belgierin II 15. — Napoleon I. II 16. — Le lion de Waterloo II 16. — Verſchiedene Wahnſinns- und Todtenſcenen II 16. — Empörung der Hölle gegen den Himmel II 17. — Kanonenfutter im 19. Jahrh. II 18. — La belle Rosine II 19. — Frau, einen Roman leſend II 19. —

(Wiertz.)
Das Ende aller Dinge II 21. — Die drei erſten Minuten eines Kopfes nach der Hinrichtung II 22f. — Grandeurs humaines II 23. — L'on se retrouve au ciel II 29.

Wilhelm von Marſeille, Maler, III 61.

Willemer, Marianne von W., Goethe's Suleika I 258 ff., 262 ff.; Briefe Goethe's an ſie I 263 ff.; Lebensſchickſal I 268 f., 286 f.; ihre Stellung zu Goethe's weſtöſtlichem Divan und ihr Antheil an demſelben I 272; ihr Weſen im Alter I 269 ff.; ihr Verhältniß zu Goethe I 284 f.

Winckelmann E 109, 114; Brief an Riedeſel II 297 f.

Wiſſenſchaftliche Forſchung E 153 ff.

Witte, Karl, Dante und die italiäniſche Frage (Halle 1861) I 384 ff., 405 ff., III 14 f.

Wohlgemuth, Dürers Lehrmeiſter, E 162 f., 170.

X.

Xeller II 386.

Xenophon I 343.

Xerxes I 398.

Z.

Zeus von Otricoli E 198.

Zopf in der Kunſt des 18. Jahrh. E 226, III 334.

Zucchero E 141.

Zürich II 354.

83 K
G 60
G 86 f
v. 4

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Vierte Folge.

Aus den letzten fünf Jahren.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1890.

Aus den letzten fünf Jahren.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1890.

Aus den letzten fünf Jahren.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Gütersloh.
Druck und Verlag von C. Bertelsmann.
1890.

German
Harkowitz
4-29-24
9463

Ich widme dieſes Buch den bekannten und unbekannten Freunden, von denen die im Januar 1888 mir in die Hände gelegte Schrift unterzeichnet war.

Mit Dankbarkeit habe ich ſie geleſen. In jüngeren Jahren ſetzen wir übermüthig das als ſicheren zukünftigen Beſitz voraus, was in ſpäteren als unverdiente Wohlthat gern empfangen wird. Die ausgeſprochene Theilnahme der Zeitgenoſſen an unſerer geiſtigen Arbeit iſt das Höchſte, das dem beginnenden Alter dargeboten werden kann. Erinnerte das Fehlen mancher Unterſchrift ſchmerzlich an Freunde, die verloren ſind, ſo war doppelt tröſtlich, neue dafür eintreten zu ſehn, an die ich mich, auch wenn ich ihnen perſönlich vielleicht nicht mehr begegnen werde, mit meinen beſten Gedanken wenden darf. —

Was ich Ihnen hier zueigne, ſcheint den Namen Buch kaum zu verdienen, aber ich darf ſagen, daß dieſe nun zuſammengedruckten Aufſätze ſo durchaus auf dasſelbe Ziel losgehen, daß ich ſie als ein Ganzes zu geben mir erlauben konnte. Ich habe dieſem vierten (oder fünften) Bande kleinerer Schriften einen zweiten beſonderen Titel vorgeſetzt, um zu beſagen, ſie hätten auch darin etwas Gemeinſames, daß ſie innerhalb beſtimmter Jahre entſtanden.

Ich würde dieſe Aufſätze, trügen die früheren Bände nun nicht einmal den Namen, nicht Eſſays benannt haben, weil das Wort, wie ich es gebrauche, ihrem Inhalte hier nicht ganz entſpricht. Ein aus dem Griechiſchen in das ſpätere Latein übergegangenes exagium wird als der Urſprung des franzöſiſchen essai und des italiäniſchen saggio angenommen. Saggio bedeutet einen Theil

einer größeren Menge, aus dem man auf die Beſchaffenheit des Ganzen ſchließt. Eine Probe. In dieſem Sinne nannte Montaigne ſeine zuſammengedruckten Aufſätze Eſſays. „Dieſes Buch, heißt es in ſeiner Vorrede von 1580, habe ich meinen Verwandten und Freunden gewidmet, damit ſie nach meinem Tode, der nicht lange wird auf ſich warten laſſen, einige Züge deſſen, was ich war und fühlte, darin wiederfinden und ſo eine lebhaftere Kenntniß meiner Natur bewahren möchten.“ Proben ſeiner Denkungsart, ſeines geiſtigen Weſens alſo, aus denen man auf den ganzen Mann ſchließen möchte. Wie richtig war das Wort gewählt! Montaigne's Art iſt, leidenſchaftlich von der eignen Denkungsart Rechenſchaft abzulegen. So eifrig iſt er zuweilen, als ließe er ſich ſelbſt nicht zu Worte kommen: die Wahrnehmungen drängen ſich aus ihm heraus. Ueberall hält es ihn feſt, zu verweilen, um auszuſchütten was er in ſich trägt, und ebenſo heftig treibt es ihn zugleich vorwärts. Nichts entgeht ihm. Was ihm in den Weg kommt, macht er ſich zu eigen. Für Alles findet er das rechte Wort: oft ſieht man ihn danach ſuchen, aber er findet es. Und, um auch darauf hinzuweiſen: wie ächt franzöſiſch ſind dieſe Dinge geſchrieben und gedacht! Und doch, das ganze Buch erfüllt von lateiniſchen Citaten, von dem, was Montaigne in den Schriften der antiken Autoren gelernt. Ich kenne die gleichzeitige Literatur nicht genug und die Wörterbücher laſſen zu ſehr im Stiche, als daß ſich feſtſtellen ließe, wieviel Fremdwörter durch dieſe Eſſays in die franzöſiſche Sprache hineingebracht worden ſeien, um ihren Reichthum zu vermehren: dem allgemeinen Eindrucke nach nicht eben wenig.

Durch Montaigne jedoch iſt der Eſſay als literariſche Form zu ſeiner eigentlichen Geltung und ſeinem Ruhme noch nicht gelangt: 1597 erſchien in London die erſte Auflage der berühmten Eſſays von Bacon, des immer noch friſchen Buches, das die Stellung des Eſſays begründete.

In der Widmung an ſeinen Bruder nennt Bacon dieſe Reihe kleiner Aufſätze fragments of my conceits oder, an anderer Stelle contemplations and studies. In der Zueignung zur zweiten Auflage von 1612 — er wollte dieſe dem Prinzen von

Wales widmen — erklärt er ſich deutlicher. „Abhandlungen von gehörigem Umfange," heißt es hier, „beanſpruchen ſowohl von Seiten des Autors, der ſie ſchreibt, als von der des Publicums, das ſie lieſt, ein gutes Theil Zeit, und Zeit ſtellen weder die fürſtlichen Verhältniſſe Eurer Hoheit, noch mein angeſtrengter Dienſt mir ſelber zur Verfügung. So bin ich dahin geführt worden, nichts als eine Reihe kurzer Bemerkungen niederzuſchreiben, die ich ESSAIES nannte: ein neues Wort für eine alte Sache, denn Seneca's Briefe an Lucilius ſind auch nichts als Eſſays, d. h. zerſtreute Bemerkungen, dispersed meditations, in Form von Briefen." An einer andern Stelle der Vorrede nennt er ſeine Eſſays delibationes, wieder wo anders: nur Salzkörner, die Appetit machen ſollen ohne zu ſättigen.

Man ſieht, wie gewandt Bacon, indem er ſich nur auf Seneca beruft, die Erfinderſchaft des Eſſay für ſich in Anſpruch nimmt. Montaigne ſcheint er gar nicht zu kennen und citirt deſſen Namen kaum irgendwo darin. Wie dem nun ſei, den Charakter des Eſſay hat Bacon feſtgeſtellt. Seine Eſſays ſind nicht, wie die Montaigne's, Abhandlungen zur Illuſtrirung ſeiner literariſchen Liebhabereien, ſondern kurze Auszüge gleichſam ungeſchriebener umfangreicher Bücher und zugleich Aeußerungen perſönlichen Denkens. Dieſe knappe Art, von Behauptung zu Behauptung zu eilen, ſagte dem engliſchen Publikum zu. Shakeſpeare's Stücke ſind eine Bethätigung der gleichen Production in dichteriſcher Form. Aber doch erſt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, als die Machtperiode der Zeitſchriften begann, trat die völlige Entwicklung und Ausbeutung des Eſſays ein. Keine Form war ſo geeignet, augenblickliche Wirkungen zu erzielen. Die Eſſayiſten bilden eine Schule derer von nun an, die ſo ihre Gedanken ausſchütten. Die brillanteſten Schöpfungen dieſer Art bieten Voltaires Lettres anglaises dar. Um engliſche Art zu denken ſeinen Landsleuten verſtändlich und geläufig zu machen, entnahm Voltaire der engliſchen Literatur ſelbſt die literariſche Form, deren er dafür bedurfte, und kehrte zum einfachen Briefe an das Publicum zurück, wie Seneca ſie ſchrieb.

Was meine Aufmerksamkeit auf den Essay als literarische Form zuerst hinlenkte, waren weder Montaigne's, noch Bacon's, noch die Essays Addison's, Locke's, Hume's und der Andern, sondern die Emerson's. Ralph Waldo Emerson hat dem Essay eine wiederum andre Bedeutung gegeben. Die früheren Essayisten waren Schriftsteller, Emerson war Prediger. Seine Essays könnte man als kurze niedergeschriebene Predigten charakterisiren, die an Jedermann gerichtet sind. Zum wirklichen Essay ist heute erforderlich, daß er in fließenden, individuell gehaltenen Gedankenreihen etwas allgemein Verständliches rasch behandle.

In diesem Sinne nahmen neben Emerson Carlyle und Matthew Arnold die literarische Form auf. In Allem, was sie über die Dinge sagen, steht die Sache selbst nicht höher oder niedriger als ihre eigene Person, in deren Geiste sie sich spiegelt. Es lag in ihrer Natur, so zu schreiben. Macaulay's Essays sind dieser Auffassung nach vielleicht keine ächten Essays, da er die Sache zu stark hervortreten läßt und zu viel exacte Kenntnisse zu vermitteln sucht. Auch Bacon wollte nur belehren, aber dadurch, daß er sich aussprach wie er selbst dachte. Ich für mein Theil habe diese Form oft gewählt, um Studien, die ich nach verschiedenen Richtungen gemacht hatte, mehr anzudeuten als ihrem gesammten Inhalt nach mitzutheilen. Ich suchte einstweilen Proben dieser Studien zu geben, zusammenfassende Vorreden gleichsam zu ungeschriebenen Büchern, und fand, daß der Name Essay dieser literarischen Form der angemessenste sei, weil ich nur dann schrieb, wenn ich in meinem eignen Fortschreiten dies oder jenes Capitel absolvirt hatte. Bei den in dieser Sammlung vorliegenden Aufsätzen dagegen war mehr die Absicht maaßgebend, sich nützlich zu machen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß in den Stücken, welche dieser Band umfaßt, zuweilen die gleichen Gedanken wiederkehren. Ich habe hier nichts ändern wollen. Das Leben läßt bei verschiedenen Gelegenheiten oft dieselben Gedanken entstehen, ohne sie jedesmal ihrem vollen Werthe nach zur Entfaltung zu bringen. Sie greifen in fragmentarischer Weise nur da und dort ein und nehmen breiteren oder beschränkteren Raum in Anspruch. Was

dies anbelangt, mußten die wiederabgedruckten Stücke deshalb bleiben wie ſie waren. Freilich hätte ich, wäre es möglich geweſen, alle dieſe Aufſätze gern noch weiter umgearbeitet, um die darin behandelten Fragen bis auf den Stand der Gegenwart fortzuführen und ſie ſo dem Dienſte des neueſten Tages beſſer anzupaſſen: dieſe Arbeit aber, wenn ich ſie hätte unternehmen wollen, würde mich genöthigt haben, ein neues Buch herzuſtellen, dem dann eine neue Organiſation zu geben geweſen wäre. Einiges von dem, was darin hätte zur Sprache kommen müſſen, will ich in dieſem Vorworte nachholen.

Der Aufſatz über Goethe und Carlyle erſchöpft das über das Verhältniß Beider zueinander zu Sagende keineswegs. Carlyle's energiſche Bemühungen, das engliſche Publicum über Goethe's wahres Weſen aufzuklären, werden in dem Maaße wichtiger, als die engliſch redenden Nationen Goethe's Werke in den Kreis der eignen Literatur ſo aufzunehmen begonnen haben, wie wir ſeit hundert Jahren mit denen Shakeſpeare's gethan. Den Beweis liefert die wachſende Zahl der engliſchen und amerikaniſchen Mitglieder der Goethegeſellſchaft und die Art, wie auf amerikaniſchen Univerſitäten Goethe in den Vordergrund tritt. Matthew Arnold's Eſſays laſſen erkennen, wie ſtark dieſer bedeutende Kritiker unter Goethe's Einfluß ſtand: es wird ſchärferen Blicken ſich noch Vieles derart bieten. Lewes' eben ſo urtheilslos geſchriebenes, als geſchickt arrangirtes Buch hat Schaden angerichtet. Goethe's Werke ſind Nebenſache für Lewes, Goethe's perſönliche Verhältniſſe dagegen werden in zeitvertreibender Art leichthin geſchildert. Das engliſche und amerikaniſche Publicum wird wahrſcheinlich noch oft darauf hingewieſen werden müſſen, daß ſein Urtheil über Goethe ſich ändern werde, und Carlyle wird auch in dieſem Sinne immer wichtiger. Auch Carlyle's Leben Schiller's, dieſe aus dem Vollen geſchriebene Würdigung des Dichters, wird vielleicht noch Leſer auch bei uns finden, nachdem die von Goethe einſt veranlaßte und eingeleitete Ueberſetzung der Schrift ihrer Zeit kaum bekannt geworden war. —

Das über Werth und Wirkung der Kunstkritik Gesagte ist ein Essay in der vorhin dargelegten Bedeutung dieses Wortes. Eine Geschichte der öffentlichen Kritik in Europa zu schreiben, lag lange innerhalb meiner Wünsche. Wer diese Arbeit einst über sich nimmt, kann ein wirkungsreiches Buch zu Stande bringen. Ich habe zu diesem Zwecke große Massen von Kritik aus dem vorigen und unserem Jahrhundert kennen gelernt und es stehen mir die Epochen ihrer Wirksamkeit deutlich vor den Augen. Am deutlichsten die der französischen Kritik, am wenigsten deutlich aber die der englischen (die schottische und amerikanische mitinbegriffen), deren Kenntniß noch lehrreicher sein würde. Die Sache ist deshalb so wichtig, weil die meisten unserer großen Dichter selbst Kritiker waren und weil unsere bedeutenden Denker oft die Form einer literarischen Besprechung gewählt haben, um ihre eigenen Gedanken, in einem gewissen halben Incognito, so an's Licht zu geben. Es würde auch verdienstlich sein, die Bücher, welche Goethe als Kritiker besprochen hat, auf ihren Werth für die heutige Zeit hin neu zu prüfen, und zu untersuchen, wieviel Goethe, indem er sie besprach, in dieser bescheidenen Form zugleich an eigenen Gedanken preisgab. —

Der Aufsatz über die Jubiläumsausstellung von 1887 hat mir Bemerkungen von außen her eingetragen. Das über den heutigen Betrieb der Archäologie darin Gesagte ist besonders wirksam gewesen. Oft wird als Angriff genommen, was eine Abwehr ist.

Meiner Ansicht nach haben auf dem Felde der Alten und Neuen Kunsthistorie die „wissenschaftlichen Beamten" (wie sie sich nennen) an ihrer Stelle volle Berechtigung: sobald sie sich aber für das momentan einzig berechtigte Element ausgeben, ist im Dienste des öffentlichen Wohles hervorzuheben, daß Materialanhäufungen für zukünftigen Gebrauch nur bedingter Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung innewohnt. Diese sammelnden Naturen wünschen, daß Autoritäten feste Normen geben. Exakte Herausgabe von Quellen steht ihnen höher als Gedankenproduction. Ihnen ist das Individuelle verdächtig; unbegreiflich, daß im Laufe einer wissenschaftlichen Arbeit erst vielleicht sich ergeben könne, was sie

beim Abſchluſſe ſein werde, oder daß, was einmal richtig war, zuletzt doch als unrichtig wieder bei Seite gelegt werden müſſe.

Die gelehrte Forſchung würde erſtarren ohne den unaufhörlichen Wechſel wiſſenſchaftlicher Ueberzeugungen und ohne die Freiheit, die Phänomene immer wieder anders zu verbinden und dieſen Verbindungen neue Namen zu geben. Jene möchten Alles in Symptome auflöſen, die ſich irrtumslos regiſtriren laſſen. Kunſtgeſchichte, d. h. Geſchichte der nationalen Phantaſie, hängt durchaus aber von der Individualität deſſen ab, der ſie ſchreibt.

Von einer Blüthe Griechenlands ſollte alſo nicht mehr die Rede ſein.

Was wir Blüthe Griechenlands nennen (das etwa, was Kaulbach unter dieſem Namen im Neuen Muſeum zu Berlin ſymboliſch zuſammenfaßt), iſt gewiß kein hiſtoriſch rein abgegrenztes Phänomen, ſondern eine allgemeine Anſchauung, die ſich allmälig gebildet hat. Sie hat trotzdem eine für unſer Gefühl unzerſtörbare Exiſtenz. Sie iſt eine hiſtoriſch gewordene Thatſache. Es gab eine Blüthe der griechiſchen Dichtkunſt unter Homer, die mit der unter Sophokles und Phidias den Jahren nach kaum etwas zu thun hat, dieſe wieder nichts mit der Kunſtblüthe unter Alexander: all das hängt für unſer Gefühl trotzdem eng zuſammen, und ſchon die Römer empfanden ſo, als unter den Kaiſern Rom zum Centrum der Weltkultur erhoben wurde. Dieſes geſammte geiſtige griechiſche Weſen diente zwei oder auch fünf Jahrhunderte lang dem römiſchen, ſpäter byzantiniſchen Weſen als Ornament.

Als die Kirche tauſend Jahre ſpäter ſich der Literatur und Kunſt des Alterthums wieder zuwandte, bildeten griechiſches und römiſches Weſen, alles in allem genommen, für die Blicke dieſer Epoche ein Ganzes, das in hellem Glanze dalag und das chronologiſch nicht geſchieden wurde. Der Begriff Alterthum umfaßte alle Einzelnheiten gleichzeitig und gewann in dieſer Geſammtwirkung unbegrenzte Gewalt. Winckelmann ſchied die Griechen von den Römern, auf die Künſtler aber blieb dieſe Trennung noch ohne Einfluß. Wie für Raphael die Schlacht des Conſtantin und die Eroberung von Troja, wenn er dieſe auch gemalt hätte, dasſelbe

Coſtüm gezeigt haben würden, ſo ſtellte noch David den Raub der Sabinerinnen nicht anders dar als die Griechen in den Thermopylen.

Heute nun, wo eine auf alle Symptome des vergangenen menſchlichen Lebens gerichtete, der Zahl der Theilnehmer nach unerhörte geiſtige Zuſammenarbeit der Völker begonnen hat, welche den Boden, auf dem die Geſchichte des Alterthums ſich abſpielte, ohne Rückſicht auf jene Entwicklung unterſucht, entdeckt man in aufſchwellenden Maſſen immer neue Überbleibſel von Kulturen, die ſich räumlich und zeitlich vor unſeren Augen in ſehr viele Momente ſcheiden. Jene Blüthe Griechenlands zerfällt, als Theil dieſer Anſchauung betrachtet, in eine bereits kaum überſehbare Reihe einzelner Thatſachen, die, ſämmtlich fragmentariſchen Charakters, jenes zuſammenhängende Bild einer Blüthezeit zur Seite drängen. Die auf immer weiteres Hervorſuchen von Ueberbleibſeln der vergangenen Völkerarbeit gerichtete Mühe wächſt von Tage zu Tage, die wiſſenſchaftliche Beſtimmung der einzelnen Stücke nimmt immer mehr Arbeitskraft in Anſpruch und eröffnet jüngeren Arbeitskräften immer zahlreichere Gelegenheiten, ſich einen Lebensberuf zu ſchaffen. Dem, der ſich hier bethätigen will, wird die ſcharfe Beſchränkung auf den beſtimmten Umkreis, der ihm zur Bearbeitung zufällt, zur Pflicht. Es handelt ſich nicht zunächſt um hiſtoriſchen und äſthetiſchen Genuß, ſondern um Sortirung der Fundſtücke, ſowie darum, ſich bei ihrer Beſtimmung nicht von Gedanken aus dem Bereiche jenes geträumten Alterthums beirren zu laſſen. Es iſt nicht nöthig, die Conſequenzen auszuführen, die dies für die Erziehung der jüngeren Mitarbeiter zu Erforſchung antiken Volksweſens hat. Genug, zwei Anſchauungen ſtehen ſich hier bereits fertig gegenüber, beide um den Preis ringend, denn es handelt ſich nicht bloß um geiſtige Anſchauungen, ſondern auch um irdiſche Lebensſtellungen. Keine von beiden aber klar bekannt und ausgeſprochen.

Nun will es mir ſcheinen, als ob jetzt, im Momente, wo die zweite direct forſchende Richtung fortſchreitend den Sieg davonzutragen ſcheint und wo die Vertreter der erſten in einer gewiſſen Rathloſigkeit nicht vorwärts oder rückwärts können, eine Wendung eintrete, die zu den älteren Gedanken wieder zurückleiten könnte.

Das Gefühl, daß der höchste Gegenstand der menschlichen Beobachtung der Geist hervorragender Menschen sei, wird heute wieder kräftiger. Es zeigt sich die Nothwendigkeit, die Werke und die Charaktere der Männer ersten Ranges in allen Epochen zum Mittelpunkte der geschichtlichen Forschung zu machen und, wo es sich um Künstler und Autoren handelt, von deren Verständniß im vollen Zusammenhange ihres geistigen Gehaltes auszugehen. Es stellt sich heraus, daß aus schlechten Textrecensionen dieser Geist sich vielleicht ebensogut herauslesen lasse, wie aus guten, und daß es heute nöthiger sei, den Einfluß der Werke in ihrer Gesammtheit zu betrachten, als dem nachzuspüren, was darin von ihren Autoren etwa daher oder dorther genommen sein könne. Die Auffassung der Geschichte als „Entwicklung der geistigen Arbeit der vornehmsten Männer" auf das Alterthum angewandt, bleibt in unvergänglicher Wichtigkeit bestehen. Die oben dargelegte Deutung des Begriffes Alterthum zeigt ihn als ein Phänomen, zu dessen Herstellung es der von Jahrhundert zu Jahrhundert an ihm neu sich betheiligenden geistigen Arbeit auch unserer bedeutendsten Männer bedurfte und zu dessen Würdigung der heute kolossale Betrieb der handkräftigen Archäologie wohl beitragen könne, mehr aber zu leisten nicht vermöge. Herausstellen wird sich bald von Neuem, daß der wahre Historiker aus eignem Vermögen eine Ahnung der Verwandtschaft der Erscheinungen mitbringen müsse, und daß Jemand, der auf dieses Gefühl hin die hinter uns liegende Masse des Geschehenen aus eigner Machtvollkommenheit aufschichtet, in dieser Thätigkeit nicht eine actensichere Berichterstattung, sondern ein Kunstwerk liefere.

Im Sinne dieser Auffassung der Geschichte ist der Brief über die geistige Vernichtung Roms von mir geschrieben worden. Rom's heutige Verunstaltung wird in späteren Jahrhunderten als der Erfolg jener sich theilenden Lebensauffassung erscheinen. Die Stadt war in den letzten Jahrhunderten zu einem unschätzbaren lebenden Museum geworden, dessen Inhalt die Denkmale von Jahrhunderten vereinte und dessen Erhaltung im Interesse aller Nationen lag. Was hier verloren ging, werden später Lebende genau wissen, und die Gleichgültigkeit derer, die dies ruhig geschehen ließen — es gab sehr ver-

ſchiedene Gründe, inner- und außerhalb Italiens zu ſchweigen — wird dann beim rechten Namen genannt werden. Wie wenig die Rom zugefügte Beſchädigung nöthig war, zeigt ſich ſchon. Der große Banquerot der an dieſen Umgeſtaltungen Betheiligten iſt dadurch herbeigeführt worden, daß die an fünf Stellen aufgemauerten koloſſalen Häuſermaſſen — es ſind ganze Stadtviertel, die man gebaut hat — ſich als unnöthige Spekulationen erweiſen, leer ſtehen und mithin keine Zinſen tragen. Dieſe traurigen Bauten haben das Bild des alten Roms zumeiſt vernichtet. Eine jener Maſſen ſind die an der Porta San Giovanni erbauten, wie Bonghi mit Recht ſagt, casuccie ignobili, eine zweite die Wohnungscomplexe vor der Porta San Lorenzo, die dritte die vor Porta Salaria, die vierte das um die Engelsburg liegende neue Quartier, die fünfte die auf dem Grundſtücke der ehemaligen Villa Ludoviſi errichteten Wohnſtätten. Sie alle, ſo gut wie unbewohnt, denn nur in den Erdgeſchoſſen hauſen arme Leute wie in Höhlen, bieten einen Anblick, als hätten Peſt und Noth die Bewohner hier vertrieben. Wie wucherndes Unkraut füllen die Gebäude den edlen römiſchen Boden aus, und der davon gehoffte Gewinn wird nicht gewonnen werden. Das Terrain der herrlichen Villa Ludoviſi, bei deren Abholzung gegen Die, die ſie bedauerten, ein Geſchrei erhoben wurde, als ob bei dieſer That das Wohl Italiens in Frage ſtehe, deſſen Hauptſtadt Rom gerade an dieſer Stelle mit unentbehrlichen neuen Häuſern beſetzt werden müſſe, liegt verſumpft und zum größten Theile noch unbebaut da. Ungeheure Baumwurzeln zeigen die Stellen, wo die Cypreſſen einſt ſtanden, die heute da noch ſtehen dürften, und unter denen zu wandeln und der Jahrhunderte, die vergangen ſind, zu gedenken, römiſche und Deutſche Zeitungen als „unnützes Spazierengehen der Gelehrten" bezeichneten. Wem ſchadeten dieſe Bäume, die, wenn ſie noch ſtänden, heute Niemand berühren würde? Wem dieſes Spazierengehen? Wie traurig und kahl wäre die Welt ohne ſolche Gänge und ohne Gelehrte und ohne ſolche Träume? Ihnen allein hat Italien ſeine Freiheit zu verdanken: Dante's und Petrarca's Träumen und Shakeſpeare's, Milton's und Goethe's Gedanken, ohne die die Freiheit der Völker keinen Inhalt hätte. Indeſſen

es bleibt noch viel zurück in Italien. Wie rein erhebt sich das alte Florenz inmitten der es umgebenden neu angelegten Stadttheile! Florenz mag sich ausdehnen, soweit es will, der Charakter der Stadt wird niemals darunter zu leiden haben. In Rom dagegen hat habsüchtiger alter Adel in Verbindung mit nationalitätslosen Agenten die Hauptstadt Italiens zum Theil in eine Wüste verwandelt. Die ewige Stadt hätte für den geistigen Dienst der Menschheit eine heilige bleiben müssen.

Es ist ein Buch in diesen Tagen erschienen, das eine Bestätigung dafür liefert, wie tief der universellen Menschheit der Respekt vor Rom im Blute liege. Filippo Zamboni, als ehemaliger Officier Garibaldi's 1849 an der Eroberung Roms betheiligt, jetzt Professor an der K. Handelsschule in Wien, hat sich über die heutige Zerstörung antiker Werke vernehmen lassen, die in Rom unnöthiger Weise vorgenommen sei und weiter beabsichtigt werde. Sein Buch ist inhaltreich.*) Für unser Gefühl wird, was es sagt, vielleicht zu stark ausgesprochen, allein auch die von mir als Anhang angeführten Aussprüche anderer Italiäner klingen so. Wem daran gelegen ist, muß Zamboni's Buch selbst nachlesen; ich weise auf das aber besonders hin, was es über die Ehrfurcht sagt, mit der Garibaldi noch und seine Gesellschaft alles, was historisches Denkmal war, behandelten. Er vergleicht damit die heutige Stimmung. Zamboni ist der Meinung, es sei, wenn man die Dinge recht laut sagen wollte, noch etwas zu retten und fordert dazu auf.

Aus seinen persönlichen Erlebnissen sei eins mitgetheilt, das sich auf Raphael bezieht.

Die das von Garibaldi besetzte Rom angreifenden Franzosen hatten sich in der dicht unter den Mauern Roms liegenden Villa Borghese festgesetzt und Raphael's dort gelegenes Gartenhaus zu einer geschützten Stellung gemacht, aus der sie die auf den Höhen des Monte Pincio postirten Garibaldiner beschossen. Dort kommandirte Zamboni und er war es, der mit blutendem Herzen Raphael's kleines Nest zusammenschießen mußte. Ohne das würde es

*) Di Antichità e Belle arti Scritti di Filippo Zamboni. Firenze, Salvadore Landi, 1889. (Opere Vol. IV.)

heute freilich auch abgebrochen werden, denn die bevorstehende Bebauung der Villa Borgheſe würde das nothwendig machen.

Zu Maccari's Gemälden ſei noch bemerkt, daß der Künſtler heute als der erſte Maler Italiens gilt. Zeichnungen nach ſeinen Gemälden ſah ich auf der Pariſer Centenarausſtellung, während die großen Cartons nach Amerika verkauft ſind. Ich hätte lieber geſehen, daß ſie für uns erworben worden wären. —

Salvatore Farina hat einen neuen Roman geſchrieben, „I due Desiderii", der an Feinheit der Beobachtung ſeine früheren faſt noch überbietet. Italiäner haben mir erzählt, es beſtehe das Publicum Farina's zumeiſt aus den Bewohnern der kleinen und mittleren Städte, während die größeren Centren unter der Herrſchaft der franzöſiſchen neueren Romane noch keinen Geſchmack an ihm finden. Neben Nievo ſteht Farina als der bedeutendſte neuere Erzähler Italiens da. Das Deutſche ſeiner Auffaſſung und ſogar ſeiner Diction iſt um ſo auffallender, als Farina Deutſch nicht verſteht. Es handelt ſich um eine innere geiſtige Verwandtſchaft, die auch bei anderen italiäniſchen Dichtern hervortritt. —

Zum letzten Aufſatze noch dies.

Ich habe die Denkmale in Paris auf den Einfluß hin betrachtet, den die umliegenden Architekturen auf ſie haben, und vielfache Beiſpiele von Aufſaugung gefunden. Die in den Niſchen des Louvrepalaſtes ſtehenden, meiſt vortrefflich gearbeiteten Statuen reizen den Blick dennoch kaum; man würde ſie ohne die am Sockel befindlichen ſcharf hervortretenden Unterſchriften kaum näher anſehen. Die in der Mitte des Louvrehofes ſich erhebende Denkſäule Gambetta's, mit ſeiner vor ihr ſtehenden, in äußerſter Bewegung gehaltenen Geſtalt hat keine äſthetiſche Wirkung; Gambetta, in leidenſchaftlicher Aufregung daſtehend, haftet in unſerer Phantaſie mit keiner Linie: man muß was Beine und Arme thun ſich erſt aus der Erinnerung zuſammen ſuchen. Dagegen wirkt die der Höhe nach unbedeutende, zwiſchen ziemlich eng um ſie ſich zuſammenſchließenden, der Architektur nach aber ihr fremden Häuſern ſtehende Reiterſtatue der Jeanne d' Arc als unabhängige Erſchei-

nung und prägt ſich uns ſofort ein. Das am neuen Stadthauſe ſtehende, in deſſen Architectur aber hineingezogene koloſſale Reiterbild des Etienne Marcel überſehen wir trotz ſeiner Größe beinahe, ebenſo den zu nahe an der Kirche von Notredame ſtehenden koloſſalen Karl den Großen, deſſen Pferd zwei Geſtalten an den Zügeln führen. Er macht den Eindruck eines bloßen architektoniſchen Ornamentes. Großartig und frei und ſichtbar aber wirken die Reiterſtatuen Ludwig des Vierzehnten und Heinrich des Vierten in der Mitte eines freien Platzes und auf der Brücke: beide Statuen keine Meiſterwerke, aber, in Anlehnung an vergangene Auffaſſung, einfach und ächt koloſſal behandelt. Wie ſchädlich die Verbindung von Statuen mit Architekturen ſei, zeigten mir auch wieder die auf der Kölner Eiſenbahnbrücke aufgerichteten koloſſalen Reiterſtatuen. In die Mitte freier Plätze geſtellt würden ſie, als Werke ſolider Bildhauerarbeit, würdig und wirkſam daſtehen: da, wohin man ſie gebracht hat, erſcheinen ſie als zufällige Aufſätze der die Brückenſpannung tragenden großen Pfeiler. Brüſſel gab zu einer anderen Beobachtung Gelegenheit. Mitten auf dem Königsplatze dort ſteht die Reiterſtatue des Gottfried von Bouillon. Pferd und Reiter ſind vom Künſtler in lebhafte Bewegung gebracht worden. Je öfter man das Werk betrachtet, um ſo ungünſtiger wirkt es, bis man, bei gewohntem Anblick, das Gefühl bekommt, als ſeien Roß und Ritter mitten in lebhafter Bewegung plötzlich erſtarrt. Je ruhiger bei einer koloſſalen Reiterſtatue die Haltung iſt, um ſo mehr entſpricht ſie ihrem Zwecke.

Je mehr die Perſönlichkeit, der eine Statue errichtet wird, ſich ihrem hiſtoriſchen Werthe nach über die eines Privatmannes erhebt, deſſen Individualität nur für die Freunde oder die Familie eines erinnernden Bildniſſes bedarf, in um ſo größerem Umfange muß bei der Darſtellung in Betracht kommen, was das Volk oder die Völker in ihr erblicken, oder, für die Zukunft gedacht, in ihr erblicken werden. Ein Pferd iſt für einen Kaiſer, der ſelbſt mit auszog und Siege erfocht, eine natürliche Zugabe, die Uniform eine natürliche Gewandung, der Helm der natürliche Schmuck des Hauptes. Dennoch könnte geſagt werden, der Anblick Kaiſer Wilhelm's

als Feldherrn enthülle nur eine Seite seines Wesens. In seinen letzten Tagen ritt er nicht und war mehr als jemals doch die Seele seines Reiches. Die letzten Zeiten aber eines Mannes gestalten sein bleibendes Bild. Wir verlangen etwas, das den thronenden Herrscher anzeigt. Schadow hat dem stehenden Friedrich II. den Krönungsmantel umgelegt und läßt ihn, ein großartiger Gedanke, den Feldherrnstab auf die Höhe aufgeschichteter Bücher stützen. Mir würde natürlich erscheinen, daß Kaiser Wilhelm ohne Pferd, mit unbedecktem Haupte, umwallt vom Krönungsmantel dastände, mit einem Thronsessel, als ob er sich von ihm eben erhoben hätte. Und daß er die eine Hand am Degen, die andere halb aufrecht vorgestreckt hielte. Wie der Kaiser in Versailles etwa stand und wie er die Parlamentssitzungen zu eröffnen pflegte. Den Unterbau dieser Bildsäule würde ein glatter viereckiger Block einheimischen Granits bilden, der, auf einige Stufen gestellt, den Namen des Monarchen trüge, während auf beiden Seiten zwei gewaltige Medaillons eingelassen würden, das eine den Kopf des Kaisers im Profil in voller jugendlicher Kraft, das andere ihn zeigend wie er entschlafen dalag.

Diese Statue müßte so verständlich sein und so schön gearbeitet werden, daß Niemand, der sie je gesehen, sie wieder vergessen könnte. Kein Beiwerk dürfte diese Erinnerung beeinträchtigen.

Soll der Kaiser ein Pferd unter sich haben, dann müßte dieses so gehalten werden, daß seine Bewegung kein Interesse für sich allein in Anspruch nähme. So haben alle Epochen ihre großen Herrscher zu Pferde dargestellt: entweder stilles Dasitzen oder langsames Dahinreiten. Das heutige Publicum hat eine Vorliebe für das Energische. Eine gewisse tänzelnde zahme Cirkuswildheit, die uns besonders bei Einzügen, Paraden und Künstlerfesten durchgängig in Holzschnitten vorgetäuscht wird, erscheint als das Höchste der Pferdepoesie. Es wäre zu bedauern, wenn diese Auffassung noch mehr Macht gewönne. Die urtheilsfähigen kommenden Generationen würden rückblickend darin ein böses Kennzeichen für die Höhe des heutigen Verständnisses sehen. Ich fürchte, daß die zahlreichen in Arbeit stehenden Reiterdenkmale Vittorio

Emanuele's in dieſer Richtung manches Uebermäßige erſcheinen laſſen werden.

Die Hauptſache bei der künſtleriſchen Ausführung der Statue des Kaiſers iſt die von einem großen Künſtler ausgehende Auffaſſung des Ganzen und die Durchführung der Linien und Flächen. Die Vortrefflichkeit der Arbeit allein gewährt die Garantie, daß ein plaſtiſches Werk in die Phantaſie des Volkes eindringe und darin wohne. Ob ein Künſtler befähigt ſei, dies zu leiſten, läßt die Einlieferung einer Skizze nicht erkennen. Für ſeine Wahl bedürfte es, daß die heute lebenden Bildhauer in ihren vorhandenen Werken verglichen und demjenigen unter ihnen der Auftrag dann gegeben werde, deſſen bisherige Thätigkeit als die erfolgreichſte erſchiene. So iſt es in früheren Zeiten, in denen von Concurrenzen nur ſelten Gebrauch gemacht worden iſt, gehalten worden. Das Natürliche iſt, daß man für jede große künſtleriſche Aufgabe den Mann gewinne, unter deſſen Leitung ſie die meiſte Ausſicht auf Durchführung habe. In dieſem Sinne hatte ſich Friedrich Wilhelm III. für das Denkmal der Königin Luiſe zuerſt an Canova gewandt, der als der erſte Bildhauer ſeiner Zeit galt. Hat eine Epoche das Glück, für irgend ein großes Werk, das ihr zu ſchaffen obliegt, einen Mann zu beſitzen, dem man unbedenklich zutraut, es ausführen zu können, ſo gebe man ihm den Auftrag und ordne ſich ſeinem beſſeren Wiſſen und Können unter.

Ich durfte dieſe Bemerkungen nicht abſchließen, ohne nachträglich die Skizzen zu ſehen, welche in großer Anzahl für das Denkmal eingeliefert und ausgeſtellt worden ſind.

Für die äſthetiſche Geſinnung, unter deren Herrſchaft wir heute ſtehen, wird beim Rückblicke ſpäterer Generationen auf unſere Zeit die Geſammtheit dieſer Arbeiten einmal ein beredtes Zeugniß ſein. Jede Zeit ſchreibt ihre Geſchichte am wahrſten in den Kunſtwerken die ſie ſchafft. Das ſind Steine, die einmal reden werden.

Ich erlaube mir einige Aufzeichnungen hier mitzutheilen, die ich mir in Tagen machte, die nun ſchon weit hinter uns liegen.

„— den 9. März 1888. Ich ging gegen 2 Uhr ins Palais. — — Wir wurden einzeln in das Sterbezimmer eingelaſſen. Das Bett ſtand in einem von grünen Vorhängen umgebenen engen Raume uns gerade entgegen. Ich ſah den Kaiſer vor mir, er hatte einen milden, ſchlafenden Ausdruck. Es war, als ſitze er im Bette und habe die Augen zufällig geſchloſſen. Er hatte ein weißes Hemde an. Es ſtand eine Lampe auf einem Tiſchchen neben dem Bette, die ihm ſo hell ins Geſicht ſchien, daß der Anblick wie ein Gemälde wirkte, auf dem man jede Linie genau ſieht. Ich ſtand da und ſah zum letzten Male in das gütige, freundliche Antlitz, das nun Niemanden mehr zulächeln wird."

„— den 3. April 1888. Die Trauer um den Hinweggang Kaiſer Wilhelm's und das Mitgefühl für das Leiden Kaiſer Friedrich's haben über die ganze Erde — denn Jedermann, ſoweit Menſchen wohnen, nimmt an dieſen Ereigniſſen directen, gleichſam verwandtſchaftlichen Antheil — ein Gefühl hervorgebracht, als müſſe man den Athem anhalten und dürfe der die Völker entzweiende Kampf und Wettſtreit nicht fortgeſetzt werden. Es iſt, als fühle man allüberall, es ſei, was hier geſchehen iſt und was geſchehe, von ſo ungeheurer Tragweite, daß alles Andre als gering und von nebenſächlichem, gemeinem Werth erſcheine."

„Es iſt, als habe das die geſammte Welt übergreifende ethiſche Gemeingefühl zum erſtenmale hier Gelegenheit gefunden, ſich aus voller Tiefe heraus zu bethätigen."

Es iſt natürlich, daß wenn einem ſolchen Manne nun ein Denkmal errichtet werden ſoll, der Künſtler das Große dieſer Erſcheinung mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote ſtehen, darzuſtellen, wohl ſich verſucht fühlen dürfe. Man möchte Gebirge übereinander thürmen, um ein Piedeſtal zu gewinnen, auf das man den Kaiſer ſtellte. Und ſo hat es in gewiſſem Sinne etwas Verſtändliches, wenn uns in den Skizzen das Maſſenhafte der Ornamentik ſo ſtark entgegentritt, wie hier der Fall iſt. Dieſe architektoniſchen Ueberſchwänglichkeiten aber laſſen uns kalt. Die Trajans- und Antoninusſäulen und die Engelsburg entſprangen dem gleichen Beſtreben, nachdem die Pyramiden und Obelisken der Aegypter einſt aus dem

ſelben Gedanken heraus aufgerichtet worden waren. Allein das entſpricht dem Geiſte unſerer Zeit nicht mehr. Wir ſehen im räumlich Koloſſalen nicht mehr den Ausdruck des geiſtig Großen, wie frühere Jahrhunderte gethan. Wie für den Proteſtanten die Kirche nicht mehr im Gebäude, im Tempel, ſondern in der Verſammlung der Gemeinde beſteht, kann ein ſichtbares Ehrendenkmal nicht mehr durch ſeine Steinmaſſe, ſondern nur durch den ihm innewohnenden Geiſt der Schönheit Wirkung thun, durch die Ehrfurcht, die in denen erweckt wird, die es anſehen. Es kommt nicht auf das Erſtaunen an, das eine mit Säulenbauten umringte Bildſäule hervorruft, ſondern auf die, das Weſen deſſen, den ſie darſtellt, verklärenden Gedanken, die ſie aushaucht. Was Kaiſer Wilhelm war und was wir in ihm beſaßen, wiſſen wir alle. Dies Gefühl ſollte der Zukunft durch ein mächtiges, aber einfaches Denkmal überliefert werden. Es iſt, wenn einem ſolchen Manne in der Hauptſtadt des von ihm gegründeten einigen Deutſchlands eine Statue errichtet werden ſoll, auf die Beſchaffenheit derer, die heute zu ihm aufblicken, und einſt zu ihm aufblicken werden, im weiteſten Sinne Rückſicht zu nehmen. Unſere Maler malen jetzt öfter den Chriſtus der armen Leute. Möchte bei Kaiſer Wilhelm's Denkmale doch auch an den Kaiſer der armen Leute gedacht werden. Dem ſchlichten Manne, der ſich aufmacht, um in der Hauptſtadt des Reiches das Erzbild des großen Kaiſers aufzuſuchen, ſoll das, was er findet, von dem uralten einfachen Manne erzählen, der das Reich gründete. Er ſoll davorſtehen und das verklärte Bild des Monarchen in der Seele wieder mit nach Hauſe nehmen. —

Das einzige Zeichen, an dem aus der Skizze heraus der Werth einer koloſſalen Statue ſich erkennen läßt, iſt, daß wir bei ihrem Anblicke die verkleinerte Wiederholung eines fertig ſchon daſtehenden großen Werkes vor uns zu haben vermeinen. Von den ausgeſtellten Skizzen hat eine dieſen Eindruck am reinſten auf mich gemacht: Hildebrands (preisgekrönter) Kuppelbau.

Offenbar entſprang dieſe Erfindung gewiſſen Anſchauungen, die Jedem aufſteigen werden, der vom Andenken an hingegangene

große Deutſche Kaiſer berührt wird. Wir wiſſen, wie Karl der Große in ſeiner unterirdiſchen Gruft ſaß, wir wiſſen, wie die Sage Kaiſer Friedrich den Staufer in die gewaltige Höhle des Kyffhäuſers verſetzt, zu der der Hirtenknabe mit der Blume in der Hand allein den Eingang fand. Dieſe ſchweigend thronenden Geſtalten der alten Kaiſer müſſen uns bei Kaiſer Wilhelm wieder vor die Seele treten. Es war die Stellung des ruhenden Heldenthums, das Schwert quer über die Knie zu legen. So ſaß auch Hagen in der Nacht, als er Wache hielt. Siegfried's Schwert über den Knien. So in alle Ewigkeit über die Sicherheit des Reiches zu wachen, iſt das eigentliche Amt unſerer todten Kaiſer. Hildebrand hat einen Tempel wie eine Gruft gebaut und zum Thronſaale des todten Helden geſtaltet. Ein ſchöner, großer und Deutſcher Gedanke. Man würde dieſen Raum betreten wie das Charlottenburger Mauſoleum. Es würde uns vor dieſer ſitzenden Statue das Gefühl überkommen, das der Tod dem Anblicke theurer Verſtorbener entſtrömen läßt: das Gefühl nächſter Nähe und zugleich unendlicher Entfernung. Hier könnte die Deutſche Kunſt wieder zeigen, was ſie vermag.

Allein eine ſolche Kaiſergruft gehörte in die Einſamkeit. Sollte in der Art der Walhalla, die König Ludwig ſo erhaben auf einer waldigen Höhe an der Donau erbaute, eine Gruft für den Kaiſer errichtet werden, ſo würde Hildebrands Werk vielleicht einmal zu dem Schönſten gehören können, was unſere Zeit hervorbrachte: dem für Berlin Geforderten aber bringt es keine rechte Erfüllung. Das Bild des Herrſchers muß frei daſtehen. Tags wird der Strom der Menſchen daran vorbeigehen, Nachts werden die dunklen Umriſſe in den geſtirnten Himmel hineinragen. Nichts von unnöthigem Prunk, der dieſen Mann umgäbe. Deſſen er nicht bedarf. —

Und ſo möge dieſes Buch freundlich von Ihnen aufgenommen werden.

Anfang October 1889.

Inhalt.

	Seite
Goethe im Dienſte unſerer Zeit	1
Die Deutſche Schulfrage und unſere Deutſchen Claſſiker	25
Deutſcher Unterricht auf Deutſchen Gymnaſien	63
Die neue Goethe-Ausgabe	106
Goethe und Carlyle	127
Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow	150
Zwei Erinnerungstage	181
Werth und Wirkung der Kunſtkritik	195
Die Berliner Jubiläumsausſtellung. 1887	209
Die Vernichtung Rom's	250
Die Camera della Segnatura	272
Rudolf Stang's Stich des Abendmahles von Lionardo da Vinci	304
Maccari's römiſche Wandgemälde	326
Salvatore Farina	342
Das Denkmal Kaiſer Wilhelm's I.	357

I.

Goethe im Dienſte unſerer Zeit.

Die Zeitgenoſſen Goethe's haben Goethe anders gegenüber geſtanden als wir. Man hat von Goethe, ſolange er lebte, nur wenig gewußt. So nahe er allen ſtand, ſo fern ſtand er allen. Von denen, die ihn perſönlich kennen lernten, brachten es die Meiſtbegünſtigten nur zu fragmentariſchem Verkehre. Leute ſogar wie die Boiſſerée's drangen bei ſcheinbar intimen Mittheilungen ſeinerſeits in die tiefere Kenntniß ſeines Weſens und ſeiner Schickſale nicht ein. Wenn er ihnen einmal von dem ſprach, was wir im höchſten Sinne „Lebenserfahrungen" nennen, war es ihnen, als dürften ſie für ein paar Augenblicke in ein geheimnißvolles Gebiet hineinſehen. Niemand in Deutſchland wußte von Goethe's inneren Umſchwüngen. Niemand vielleicht ſogar überſah, was Goethe im Laufe ſeines Lebens hatte drucken laſſen. Er ſelbſt erinnerte ſich nicht an alles mehr. Und nun gar die ungedruckten Dinge! Die Briefe an Lotte, an Frau von Stein, an Marianne — wer hatte die geleſen?

Heute iſt dies Nichtwiſſen in faſt grenzenloſen Reichthum umgeſchlagen. Goethe's Gedanken verfolgen wir von Tag zu Tage und beobachten das Wachsthum ſeiner Werke. In den ungeheuren Organismus ſeiner Exiſtenz ſcheint volles hiſtoriſches Sonnenlicht hinein. Die dunklen Stellen aufzuhellen, macht die Arbeit unſerer beſten Köpfe aus. Eine der Hauptaufgaben unſerer Geſellſchaft wird darin beſtehen, noch ungedrucktes Material bekannt zu machen.

Eins jedoch kann durch die Fülle all dieſer Kenntniß heute nicht wieder geſchafft werden: das Gefühl, das die Mitlebenden einſt gehabt hatten: daß er da ſei, um zu urtheilen. Daß ſein

Auge nicht geſchloſſen ſei. Was dieſes Gefühl beſagen wolle, lehren uns die Nachrichten über den Eindruck, den Goethe's Tod auf viele machte, die ihn niemals geſehen hatten. Es liegt etwas Beruhigendes für die Nationen in der Gewißheit, daß Männer, deren Größe jede Probe beſtanden hat, noch am Leben ſeien. Wie erhabene Bergſpitzen, die die Gewitter anziehen und die Blitze allein auffangen, erfüllen ſie die mit Sicherheit, die in der Ebene wohnen. Man brauchte Goethe nie begegnet zu ſein, oder mehr von ihm geleſen zu haben, als in ſeinen vornehmſten Werken enthalten war: das bloße Wiſſen, daß er lebe, erfüllte mit der Kenntniß ſeines Werthes und mit dem Gefühle perſönlichen Zuſammenhanges.

Dieſer Zuſammenhang Goethe's mit dem deutſchen Volke mußte zerreißen in dem Augenblicke, in dem er hinwegging. Ich habe mich gefragt, ob das, was heute an Stelle dieſes Gefühls bei uns getreten ſei, dem entſpreche, was es ſein könne. Mir ſcheint, als ſei trotz der Maſſen von Material, die uns über Goethe's äußere und innere Erlebniſſe zu Gebote ſtehen, unſer Gefühl geiſtiger Verbindung mit ihm weniger wirkſam, als es ſein müßte. Ich urtheile ſo, indem ich an eine von Goethes Schriften denke, mit der er einem Manne, deſſen Fortgehen auch einſt in Deutſchland einen Anklang jenes Gefühls plötzlicher Verarmung hervorgerufen hatte, einen Theil des perſönlichen Daſeins und des Einfluſſes dennoch zurückgegeben hatte. Angeſichts dieſer Schrift ſcheint mir nicht außerhalb des Kreiſes des Erreichbaren zu liegen, auch Goethe intenſiver und lebendiger an der täglichen Arbeit geiſtigen Vorwärtsbringens zu betheiligen, die uns obliegt. Ich glaube, daß Goethe ſelbſt ein größeres Recht auf Eingreifen ſeiner Autorität beanſpruchen dürfe, als wir ihm einräumen. Ich will die Schrift nun nennen und den Mann, den Goethe in ihr vor nun achtzig Jahren ſeinem Publicum faſt als einen Neubelebten wieder zugeführt hat. Und zwar nenne ich eine zweite Arbeit zugleich, die denſelben Mann betrifft und die neben der Goethe's eine ausgezeichnete Stelle in unſerer Litteratur einnimmt.

Wir beſitzen zwei Bücher über Winckelmann: Goethe's „Winckelmann und ſein Jahrhundert" und Juſti's Biographie.

Wie ich über Justi's Buch denke, habe ich öfter ausgesprochen: wir dürfen stolz darauf sein. Es leidet an dem Mangel vielleicht, daß es sich an ein Publicum wendet, das feiner und kenntnißreicher wäre, als im Durchschnitte heute vorausgesetzt werden darf. Justi hat sein Thema im Sinne der heutigen Geschichtschreibung erschöpft. Er hat so gut wie alles ausfindig gemacht, was sich auf Winckelmann bezieht. Winckelmann's Erlebnisse entwickeln sich vollkommen glaubwürdig vor uns. Wir sehen die armen Stendaler Kinderzeiten, die kümmerlichen Universitäts-, Wander- und Amtsjahre, den peinlichen Dresdener Aufenthalt und das befreiende, beglückende italienische Leben, in dem er endlich Wurzel schlagen durfte. Schritt vor Schritt — oft sind es sehr kurze Schritte — werden wir sicher weitergeleitet. In der Schilderung des in dieser Gestalt nun völlig vergangenen deutschen und italienischen Gelehrtenthums liefert Justi geistreich ausgeführte Bilder, die einzig in ihrer Art sind. Nur er vermochte das so fein zu sehen und zu malen. Die einzelnen Kapitel des Buches runden sich wie zu Monographien ab, und doch schließt das Ganze bis zu den letzten furchtbaren Scenen sich einheitlich zusammen.

Wie nun aber war Goethe zu Werke gegangen, als er Winckelmann den Deutschen wieder nahe brachte?

Goethe's Buch ist aus literarischen Bestandtheilen zusammengesetzt, von denen nur einer Goethe zum Verfasser hat. Den Anfang machen die Briefe an Berendis, oder, wie es heißt, „Winckelmann's Briefe an einen Landsmann, Schulfreund und Hausgenossen," ohne erklärende Anmerkungen mitgetheilt. Als die inhaltreichsten aller Winckelmannschen Briefe aber enthalten sie sein Leben so sehr, daß wir, wenn wir sie durchgelesen haben, als seien es die Originale selber, völlig im Reinen über Winckelmann zu sein glauben. Nun folgt, aus der Feder Heinrich Meyer's, die Geschichte der römischen Kunstentwicklung, in die Winckelmann, als er nach Rom kam, eintrat; vorgetragen ohne Rücksicht auf ihn, und zwar beginnend mit dem Anfange des Jahrhunderts, vor Winckelmann's Eintreffen in Rom also, bis weit über seinen Tod hinaus zu den eigenen Zeiten Goethe's, in denen das Buch erschien. Meyer schreibt für

unſeren Geſchmack pedantiſch und im Sinne des vorigen Jahrhunderts, ſeine Mittheilungen aber liefern auch dem heutigen Leſer noch, der im Buche vorwärts ſchreitend jene reichen Briefe Winckelmann's im Gedächtniſſe trägt, einen verbindenden Hintergrund für das, was in den Briefen nur fragmentariſch hervortritt. Und da, wie geſagt, Meyer bis 1805 fortberichtete, verſetzte ſeine Erzählung den Leſer von 1805 in das Gefühl unmittelbaren Zuſammenhanges mit Winckelmann. Von der gleichen Welle, die ihn trug, ſah auch er ſich noch getragen. Die Erinnerung, daß Winckelmann ſelbſt nicht mehr da ſei, löſte ſich auf im Bewußtſein, daß das, was ihn umgab, noch fortbeſtand, oder, wo es nicht mehr fortbeſtand, auch ihm gleichſam noch entriſſen worden ſei, obgleich er, als längſt fortgegangen, ſelbſt doch nicht mehr verlieren konnte.

Von den fünfhundert Seiten, die das ganze Buch zählt, ſind dreihundertachtzig damit ſchon aufgebraucht. Jetzt ergreift Goethe das Wort.

Sein Antheil trägt den beſonderen Titel „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's." In einer Folge kurzer, jedes mit einer eigenen Überſchrift verſehener Kapitel empfangen wir auf nur fünfzig Seiten eine außerordentliche Leiſtung. Der Aufbau eines neuen Menſchen! Goethe hat Winckelmann's Exiſtenz in ſich aufgenommen und von friſchem geformt. Man muß dieſe Kapitel leſen, um zu empfinden, was ſie enthalten. Denn um Empfindung handelt es ſich hier in ebenſo hohem Maße, als um Verſtändniß. Ich will nur die Ueberſchriften der ſieben erſten und der ſieben letzten geben: Eintritt. Antikes. Heidniſches. Freundſchaft. Schönheit. Katholicismus. Gewahrwerden griechiſcher Kunſt. Und die letzten: Papſt. Charakter. Geſellſchaft. Fremde. Welt. Unruhe. Hingang. Was eröffnen die kahlen Worte nicht alles! Nirgends das, was wir heute Bericht nennen, nirgends Feſtſtellung exakter Thatſachen, kaum Jahreszahlen, Abweſenheit alles deſſen, was Koſtüm genannt werden könnte. Wir urtheilen nicht als Bürger des neunzehnten Jahrhunderts über einen des achtzehnten, drängen uns nicht als Mitwiſſer in die Details intereſſanter Verhältniſſe ein, ſitzen nicht vor einer Bühne, auf der Winckelmann, als Darſteller und dar-

geſtellte Perſon zugleich, die Scene ſeines vergänglichen Lebens vor uns abſpielt, ſondern fühlen uns zu ihm nur in ein geiſtiges, darum aber nicht weniger lebendiges Verhältniß verſetzt. Was in uns zurückbleibt nach der Lectüre, iſt das Gefühl, Winckelmann nahe getreten zu ſein, wie man denen im Leben nahe tritt, die man als bedeutende Männer zu kennen glaubt, ohne nach ihren Schickſalen zu forſchen. Goethe arbeitete, wie ein Bildhauer arbeitet, der einen großen Mann im allgemeinen Faltenwurfe als über das Wechſelnde erhaben hinſtellt. Nach Goethe nimmt nun noch einmal Heinrich Meyer das Wort, um Winckelmann und Mengs jetzt innerhalb jener Entwicklungsgeſchichte der neueren römiſchen Kunſt ſpeciell zu placiren. Und zuletzt würdigt, auf wenig Seiten, Wolf Winckelmann als Gelehrten im engeren Sinne. Nun aber auch beſitzen wir alles. Das Buch entläßt den Leſer, ich wiederhole es, wie in die perſönliche Bekanntſchaft Winckelmann's eingeführt. Am Schluſſe von Juſti's Biographie ſagen wir uns, nachdem die Mordſcene überſtanden iſt, zum Troſte, daß darüber denn doch mehr als hundert Jahre verſtrichen ſeien. Wenn wir das Buch niederlegen, verſinkt die Welt wieder, die Juſti mit ſo großer Kunſt heraufbeſchworen und in die er uns mitten hinein verſetzt hatte*). Goethe dagegen, indem er alles Vergängliche ausſcheidet, läßt Winckelmann als Träger von Gedanken, die allen Zeiten gehören, am Schluſſe wie mit neuem Leben begabt erſcheinen. Es ſind herrliche Worte, in denen er ihn als einen der Unſterblichen da begrüßt. Goethe ſtellt ihn als Lebenden, als actives Element in den Dienſt der Gegenwart von 1805, und es iſt Goethes Werk, wenn Winckelmann auch heute noch lebendig und Leben verleihend unter uns ſteht.

Dies iſt es, was mit Goethe ſelbſt in umfangreicherem Maße jetzt geſchehen muß, wenn wir aus ihm ziehen ſollen, was er für uns enthält.

Es brauchte nicht aber gerade jetzt ſchon ein geſchriebenes Buch

*) Es kann hierin kein Vorwurf für Juſti liegen, der die Kenntniß des Goetheſchen Buches bei ſeinen Leſern vorausſetzt und ſtets darauf zurückkommt.

zu ſein, das die Lücke ausfüllte; ein ſolches Buch wird mit den Jahren erſt entſtehen können: aber mir ſcheint, als ob dieſe Auffaſſung des Goetheſchen Geiſtesreichthums, dieſe Goetheſche Methode, den Gehalt ſeiner Gedanken zu verarbeiten, das Programm unſerer Geſellſchaft ſein könnte. Wenn ich an Ueberſchriften von Kapiteln denken wollte, wie „Winckelmann und ſein Jahrhundert" ſie enthält, ſo würde „Goethe und ſein Jahrhundert" deren eine grenzenloſe Menge in Ausſicht ſtellen. Es gibt faſt keinen geiſtigen Punkt außerhalb Goethes, der nicht, wenn wir eine Linie zwiſchen Goethe und ihm zögen, das Schauſpiel einer Entwicklung darböte. Was an Begriffen und Thatſachen unſere Welt erfüllt, hat in Goethe ſeine Geſchichte gehabt. Es iſt, als habe ſeinem Geiſte nichts begegnen können, das nicht einen feſten Platz darin erhalten hätte, um, wie eine in den ihrer Natur am meiſten zuſagenden Boden verſetzte Pflanze, ſich in geſteigertem Wachsthum weiter zu entfalten.

Nehmen wir nur die perſönlichen Verhältniſſe, von deren Verlaufe wir beſtimmt wiſſen: vom erſten Momente der Bekanntſchaft bis zum letzten findet faſt bei jedem ein Fortſchritt mit einer Kriſis ſtatt. Goethe beſitzt eine Macht, Menſchen in ſich aufzunehmen und ſie in ſich fortarbeiten zu laſſen, die nur begreiflich wird, wenn wir gewahren, daß ſeine Natur gerade hierauf zugeſchnitten war. Lebende oder Todte: in Berührung mit ihm haben ſie beſondere Schickſale. Nehmen wir wieder Winckelmann. Durch Oeſer in Leipzig lernt er ihn als junger Menſch zuerſt kennen. Die Erſchütterung, die die Kunde ſeiner Ermordung in Deutſchland hervorbrachte, erlebte Goethe damals ſelbſt noch. In Italien aber erſt, viel ſpäter, ſtudirte er Winckelmann's Schriften ernſtlich und gewinnt ein begründetes Gefühl ſeiner Größe. Wiederum faſt zwanzig Jahre ſpäter dann entſteht „Winckelmann und ſein Jahrhundert." Hier nun ſcheint Goethe ſich in dem, was er über Winckelmann zu ſagen hatte, erſchöpft zu haben, denn ſeine ſpäteren, Winckelmann betreffenden Äußerungen, auch das, was die Italieniſche Reiſe über ihn enthält, iſt unbedeutend. Im Jahre 1827 aber ſchreibt er die kleine Recenſion des Buches über die Sammlung der geſchnittenen

Steine des Baron von Stoſch*): mit welcher Meiſterſchaft Stoſch hier als einer der Anhänger Winckelmann's uns vorgeſtellt und die Entſtehung ſeiner Sammlung aus ſeinem Charakter erklärt wird! Wir ſehen, daß Goethe, auch wenn er ſchweigt, oder wenn ſchriftliche Zeugniſſe nichts ergeben, die Dinge in ſeinem Gedanken weiter trägt. Seine Art, die wiſſenſchaftlichen Überzeugungen aus dem Charakter der Männer herzuleiten, machte ein Aufhören des Zuſammenhanges zwiſchen ihm und denen, welchen er ſich einmal zugewandt hatte, faſt unmöglich. Sogar — wie ſchon anderweitig von mir dargelegt worden iſt — ſeine naturhiſtoriſchen Arbeiten halten dieſe Richtung inne, und dies iſt es, was auch dieſe Schriften ſeiner Feder an ſeiner Unſterblichkeit Theil haben läßt. In ihren wiſſenſchaftlichen Reſultaten überholt oder beſeitigt, bewahren ſie durch das perſönliche Element ihren hohen Werth, oder, man könnte auch ſo ſagen, gewinnen ſie ihn endlich. Niemand, ſo viel ich weiß, glaubt heute an Goethe's Farbenlehre: für uns heute liegt der Inhalt dieſes Buches in Goethe's Darlegungen, wie die Meinungen über das Verhältniß des menſchlichen Auges zu den farbigen Erſcheinungen mit der ganzen Lebensauffaſſung und Geſinnung derer in Zuſammenhang ſtehen, die ſie aufſtellten. Nehmen wir Goethes Kampf gegen Newton. Wie Goethe hier mit der Geſchichte der Naturforſchung in England beginnt. Wie er die Stellung, die Newton innerhalb ihrer einnahm, zu beſtimmen ſucht. Wie er das, was er Newtons Irrthum nennt, als eine nothwendige Folge dieſer äußeren Verhältniſſe in Verbindung mit ſeinem perſönlichen Charakter erfaßt! Die Leiſtung als hiſtoriſche Arbeit iſt ſo genial, daß ſie die Frage, ob Goethe hier nicht irrte, zur Nebenſache werden läßt. —

Die Schwierigkeit der Aufſtellung machte es noch nicht möglich, den Anblick der Sammlungen Goethe's in ſeinem Hauſe diesmal zu gewähren. Bei der Muſterung dieſes, je nachdem reich oder ärmlich zu nennenden, mit unabläſſiger Mühe aber von ihm zu-

*) Goethe's Werke, Hempel, XXVIII. S. 322. Herausgegeben von Strehlke. Man bemerke, wie der unſcheinbare kleine Aufſatz gegliedert iſt und was er alles enthält und berührt!

ſammengebrachten Apparates (auf den er ſo gut wie allein bei ſeinen Arbeiten angewieſen war, denn übrigens umſchloß Weimar nur wenig, was er hätte benutzen können) wird uns klar, wie intenſiv Goethe mit den bildenden Künſten zu thun hatte. Dieſe Sammlungen erſt zeigen den vollen Umfang ſeiner Bethätigung. Sie erſcheinen nicht als die zufälligen Erwerbungen eines Dilettanten, ſondern als die eines tief in den Dingen drinſteckenden Fachmannes. Wenn wir ſämmtliche Aeußerungen Goethe's über Künſtler, Kunſtwerke und Kunſtgeſchichte zu einem Ganzen ordnen, bieten ſie den Anblick eines Syſtems der künſtleriſchen Entwicklung aller Epochen, ſoweit, natürlich, als deren Denkmale Goethe in Weimar erreichbar waren.

Ich greife aus dem Kreiſe dieſer Anſchauungen den einzelnen Fall heraus, der erkennen läßt, wie wichtig es ſei, an Goethe's Autorität bei Entſcheidungen appelliren zu dürfen, die heute noch erſt zu erwarten ſtehen. In dem, was ich als die Elemente eines gleichſam noch ſchwebenden Proceſſes jetzt geben werde, kommt auf Goethes entſcheidendes letztes Wort viel an und zwar für mich um ſo mehr, als ich mit meinen eigenen Arbeiten hier betheiligt bin.

Von Winckelmann's Zeiten ab hatte ſich in Rom etwas gebildet, etwas Dauerndes, das als Meinung des deutſchen Geiſtes über Kunſt und Alterthum bezeichnet werden kann. Immer hat von da an dieſe Meinung würdige und auch productive Vertreter gehabt, zwiſchen denen ein gewiſſer Zuſammenhang waltete. Goethe, als er 1786 nach Rom kam, trat in eine Deutſche Geſellſchaft ein: Gelehrte, Künſtler, genießende Kunſtfreunde, alle getragen von der erwartungsvollen Stimmung, die die letzten Zeiten vor dem Ausbruche der franzöſiſchen Revolution mit ſo mildem Lichte überſtrahlt. Im Sinne Winckelmann's verfolgten ſie ein gemeinſames Ziel.

Zwanzig Jahre ſpäter war das Haus Wilhelm von Humboldt's in Rom der Mittelpunkt dieſer Beſtrebungen. Von Anfang an hatten die Frauen ihren Antheil daran. Schon die ſo glänzend repräſentirte Bewegung, in die Winckelmann durch den Cardinal Albani einſt eingeführt worden war, verdankte ihr Daſein der Königin Chriſtine von Schweden. Goethes Kunſtliebe iſt ohne die Theilnahme

der Frau von Stein und ohne Angelika Kauffmann in Rom nicht denkbar. Und so auch das Humboldtsche Haus wäre ohne Wilhelm von Humboldt's Gemahlin nicht das gewesen, was es war. Durch Niebuhr, dem eine bedeutende Frau zur Seite stand, ward die preußische Gesandtschaft in Rom nun schon zu der gleichsam officiellen Pflegestätte dessen, was Deutsche Kunst und Wissenschaft in Rom betraf, erhoben; und Bunsen endlich brachte es mit seinem unermüdlichen Organisationstalente dahin, daß die römisch-deutsche Gelehrsamkeit eine gemeinsame Publikation unternahm.

Sehen wir, welche Aufgabe und wie man sie sich damals stellte.

Ein literarisches Monument sollte errichtet werden. Rom war der Vorort aller classischen Wissenschaft und als Stadt das denkbar würdigste Object derselben.

Niemand hätte damals die kurzsichtige Thorheit für möglich gehalten, mit der heute Rom mißhandelt wird. „Rom" und „Alterthum" waren die großen Worte, die zu jener Zeit der Welt alles eröffneten, was historische Betrachtung Herrliches erschließen konnte. Von vornherein ward der Gedanke damals zurückgewiesen, daß den modernen Völkern je erreichbar sein werde, was denen der antiken Welt möglich gewesen war. Insoweit kam, wenn von Rom gesprochen wurde, nur die antike Welt in Frage.

Zugleich aber war man sich bewußt, daß all das einmal völlig vergessen gewesen war und daß die Größe und Schönheit des Alterthums sich uns erst wieder aufgethan hatte, als die Künstler und Gelehrten der Renaissance die versunkenen Denkmäler aus den Grüften wieder heraufzuholen und in eigenen Arbeiten mit ihnen zu wetteifern begonnen hatten. Niemals wäre Bunsen und den Seinigen in den Sinn gekommen, man könne sich, wenn Rom beschrieben werde, auf die Reste der antiken Zeit beschränken.

Humboldt, Niebuhr und Bunsen waren gewiß verschiedene Naturen. Ihre Werke und die gedruckten Briefwechsel gewähren uns genaue Bekanntschaft mit ihnen. Den beiden ersten wird man den Titel „strenge Philologen" nicht streitig machen, alle drei aber strebten nach jener wissenschaftlichen Universalität, die auch Lessing's, Herder's und Goethe's Ziel war. Antike und Neuere

Kunſt war ihnen gleich ehrwürdiges Object hiſtoriſcher Betrachtung. Förderung der lebenden Künſtler verſtand ſich von ſelbſt. Wir wiſſen, wie Rauch bei Humboldt, Cornelius bei Niebuhr aufgenommen ward. Der Vatikan beherbergte in und auf ſeinen Mauern die Werke der Griechen und die Raphael's und Michelangelo's. Neben Homer ſtand Dante auf Raphael's Parnaß: ſo erſchien jedem damals ihr Verhältniß. Wenn eine „Beſchreibung der Stadt Rom" gegeben werden ſollte, ſo mußte alles umfaßt werden, was Rom enthielt.

Und ſomit, der erſte Band des Werkes, nachdem die geologiſche Beſchreibung des Bodens, auf dem die Stadt ſteht, als Einleitung gegeben worden war, bringt in der Darſtellung der römiſchen Kunſtentwicklung die Geſchichte Raphael's und Michelangelo's und die Beſchreibung ihrer Werke.

Die in Zwiſchenräumen folgenden weiteren Bände des Buches laſſen am beſten nun erkennen, welche Veränderung in den Anſchauungen des betheiligten Kreiſes allmälig ſich bildete. Je günſtiger die Ausſichten wurden, ſich zu einer officiell anerkannten Geſellſchaft zuſammenſchließen zu dürfen, um ſo entſchiedener wurde die Rückſicht auf das claſſiſche Alterthum das Maßgebende. Unter Friedrich Wilhelm dem Vierten ließ das in Berlin für altchriſtliche und romaniſche Kunſt waltende Intereſſe dieſe Theile der Kunſtentwicklung ſo ſehr emporkommen, daß ſie neben der claſſiſchen Archäologie ihre Adelstitel geltend machen durften, die denn auch heute noch reſpectirt werden müſſen. Die moderne Malerei und Sculptur aber fanden damals keinen Repräſentanten und es hat ſich aus dieſer Vernachläſſigung heute endlich die als ſelbſtverſtändlich angenommene Praxis gebildet, über dieſe Studien hinwegzuſehen. Wenn unſerem Deutſchen Inſtitute in Rom heute die Aufgabe geſtellt würde, eine „Beſchreibung der Stadt" zu geben, ſo würde ſie im Sinne Bunſen's ſchon deshalb nicht mehr geliefert werden können, weil man ſie im Sinne Bunſen's nicht würde liefern wollen. Das Human-Umfaſſende, das in die Begriffe „Alterthum", „Rom", „Archäologie" ehemals eingeſchloſſen wurde, iſt heute in fachmänniſche Abgeſondertheit umgekehrt worden. Als ich im vergangenen Winter

in Rom über Raphael arbeitete, enthielt die Bibliothek des Deutſchen Inſtituts keines von den Büchern, die ich brauchte, und als in Rom wiederum die Frage unſeres verehrten Präſidenten an mich gelangte, ob ich den heutigen Vortrag übernehmen wolle, ſuchte ich umſonſt nach Goethe's Werken. „Winckelmann und ſein Jahrhundert" war vorhanden, alles andere, die Italieniſche Reiſe ſogar, fehlte. Herr von Loeper hat mir dann, was ich brauchte, nach Berlin geſandt.

Natürlicherweiſe bringe ich dies nicht zur Sprache, um gegen die Verwaltung des Deutſchen Inſtitutes in Rom einen Vorwurf zu erheben. Das Inſtitut wird nach feſten Grundſätzen von Berlin aus verwaltet und hat für Herder's und Goethe's Werke, oder die Raphael oder Michelangelo betreffende Literatur weder Geld noch Raum. Nicht gegen meine hochverehrten Freunde, die Directoren derſelben alſo etwa erhebe ich, ſelbſt ſeit langen Jahren ordentliches Mitglied des Inſtitutes, meine Stimme, ſondern gegen die heutige Auffaſſung des in Rom zu betreibenden Studiums. Alles, was ich im folgenden ausſpreche, habe ich dort ſelbſt bereits erörtert, und dargelegt, warum ich für die Bibliothek des Inſtitutes, auch wenn es den Titel „Archäologiſches" trägt, Goethe's Werke und Material für Raphael verlange.

Auf Winckelmann's Namen iſt das Deutſche archäologiſche Inſtitut in Rom gegründet worden. Fragen wir zuerſt nach Winckelmann's Meinung.

Mit Winckelmann beginnt für uns das archäologiſche Studium in Deutſchland. Zwar wurde vor ihm ſchon Archäologie auf unſern Univerſitäten geleſen, und man hat Winckelmann neuerdings zum Vorwurfe gemacht, ſich mühſam allein errungen zu haben, was er bei Profeſſoren hätte lernen können, aber wir heute gehen nicht auf dieſe Gelehrten zurück, ſondern auf ihn. Winckelmann's erſte durchſchlagende Arbeit, die ihm, wie er ſchreibt, „Ruhm, Freiheit und Italien" verſchaffte, war die kleine Schrift, in der er ſeinen Lobgeſang auf die Griechen anſtimmt. Seine Abſicht war, das Buch öffentlich ſelber anzugreifen, um es dann vertheidigen zu

können. Und dieſes ſind die Punkte, auf die es ihm bei dem Angriffe und der Vertheidigung zumeiſt ankam. Der Werth der Schrift, ſchreibt er an Berendis, beſteht erſtens: in der zuerſt aufs höchſte getriebenen Wahrſcheinlichkeit von der Vorzüglichkeit der Natur unter den Griechen. Zweitens: die Widerlegung des Bernini. Drittens: die zuerſt ins Licht geſetzte Vorzüglichkeit der Antiken und des Raphael, den noch niemand bisher gekannt hat. Viertens: die Bekanntmachung unſeres Schatzes von Antiken. Und fünftens: der neue Weg, in Marmor zu arbeiten. Konnte Winckelmann ſich mit größerem Eifer in den Dienſt ſeiner Zeit ſtellen als mit dieſem Programm, das für ſeine Zukunft maßgebend geblieben iſt? Von den Griechen geht er aus, wie wir heute. Sofort aber wendet er ſich darauf gegen Bernini, deſſen Ungeſchmack nach den klaren Zeiten Raphael's und Michelangelo's Rom zu überdüſtern begann und der zu Winckelmann's Zeiten noch mächtig war. Dann nennt er Raphael und die Antike, beide wie in einem Athem als etwas Zuſammengehöriges, und am Schluſſe giebt er praktiſche Betrachtungen über Bildhauertechnik. Solange Winckelmann lebte, hat er an dieſem Ineinanderfließen antiker und moderner Kunſt feſtgehalten. In Rom traf er Mengs, der ſeine Schüler auf Raphael zurückzuleiten trachtete, von dem unter Bernini in Rom kaum hatte die Rede ſein dürfen. Bekannt iſt, wie Mengs und Winckelmann eine gemeinſame Firma bildeten.

Indeſſen, bei aller Verehrung für Winckelmann, könnte doch von denen, welche ſtrenge Abſonderung der Fächer verlangen und Archäologie und neuere Kunſtgeſchichte heute als zwei weit auseinander liegende Disciplinen anſehen, geltend gemacht werden, Winckelmanns Hinübergreifen auf die Renaiſſance ſei durch Zufälligkeiten bewirkt worden. Heute würde er anders urtheilen. Hier nun ſcheint mir, daß Goethe gefragt werden dürfe.

Noch kürzlich hat Brunn — deſſen letzte Arbeit der ſchöne Aufſatz über die Dresdener Madonna Raphaels iſt*) — beim Laokoon Goethe's Deutung der Gruppe wieder zu Ehren gebracht.

*) Vgl. „Deutſche Rundſchau", 1886, Bd. XLVII. S. 33 ff.

Goethe's Buch über Winckelmann hatte, sahen wir, selbst doch die Institutsbibliothek zugelassen. Und seltsam, wenn auch Herder's und Goethe's Werke in ihr fehlen: Herders und Goethes Büsten fehlen nicht! Man hatte doch gefühlt, daß an dieser Stelle diese Männer nicht zu entbehren seien! Möge Goethe nun aus seinem Bildungsgange erkennen lassen, wie sehr es bei antiker und moderner Kunst darauf ankomme, wenn wahres Verständniß gewonnen werden soll, beide zusammen vor Augen zu haben, und was verloren gehen würde, wenn man das Studium der Renaissance denen, die das Deutsche Institut in Rom besuchen, abschneiden wollte.

Goethe hatte Winckelmann für den Gewinn seiner kunsthistorischen Überzeugungen viel zu verdanken, keineswegs aber alles. Goethe ist, aus seiner Natur und aus der der ihn umgebenden letzten Zeit heraus, seinen eigenen Weg gegangen. Die Dinge haben sich allmälig in ihm gestaltet und erst in seiner letzten Epoche hat er die Höhe gewonnen, von der er auch zu uns noch als Autorität zu reden hat.

Drei Epochen unterscheiden wir in Goethe's Verhältnissen zur bildenden Kunst und zum Studium ihrer Geschichte.

In seinen ersten Jugendjahren erscheint er als von der künstlerischen Cultur umfangen und beeinflußt, die, in letzter Ausbildung der Renaissance, durch die Niederlande und Frankreich dem nördlichen Deutschland übermittelt wurde. Wir haben keinen Begriff mehr von dem Einflusse der lebendigen Continuität, die hier wirksam war. Das väterliche Haus und das Frankfurter Dasein brachte den jungen Goethe mit ausgezeichneten, in dieser Richtung arbeitenden Malern in Berührung. Er selbst berichtet umständlich über seinen Verkehr mit ihnen. Wer das Wesen dieser Malerei kennt, wird durchaus begreifen, warum Goethe, als er von Leipzig aus nach Dresden kam, die Meisterwerke der hohen italienischen Kunst dort nicht verstand. In Leipzig hatte er Oeser gefunden, freilich Winckelmann's Freund, völlig aber in der liebenswürdigen Kleinlichkeit befangen, die das Zeichen der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist.

Ein Umſchwung trat ein in Straßburg, wo die Begeiſterung für die nationale Idee ſich in dem, Erwin von Steinbach gewidmeten Hymnus auf den Straßburger Dom Luft machte. Nun traten Raphael und Dürer in Goethes Geſichtsfeld. Nicht eigentlich als Künſtler (ſo wenig wie das Straßburger Münſter ſtrenggenommen als Architectur), ſondern als Gegenſtände der Begeiſterung. Raphael's Gemälde hatte in Dresden Goethe kalt gelaſſen: jetzt empfindet er aus elenden Umrißſtichen Raphaeliſcher Köpfe, die niemand heute anſehen mag, das Höchſte heraus. In Weimar zieht er Frau von Stein und den Herzog in den gleichen Cultus hinein. Rom und Raphael werden zum Ziele der Sehnſucht, die ihn endlich nach Italien treibt.

Aus Goethe's Briefen geht hervor, in welchem Maße diese Gedanken ihn unaufhörlich begleiteten, und zugleich, wie ſehr ſie im allgemeinſten Sinne ihn beſchäftigten. Aus ſeinen erſten Anfängen, die ihm eine Zeitlang ja den Wunſch hatten einflößen können, ſelbſt Maler zu werden, mußte ſich die einſeitige Liebhaberei eines nur auf den Erwerb ausgehenden Sammlers entwickeln. Dieſe fehlt denn auch nicht bei ihm und geht auf den Herzog über: die vornehmſten Gedanken aber doch, die die Werke der Kunſt bei Goethe hervorrufen, ſind die an das Perſönliche der Künſtler; und wenn wir ſagen dürfen, die Sehnſucht, Raphael endlich ganz kennen zu lernen, habe Goethe nach Italien gelockt, ſo handelt es ſich hier ebenſoſehr um Raphael's Perſon, als um ſeine Werke. —

Goethe's Reiſe nach Italien iſt der Anfang der zweiten Epoche. Jetzt umgibt ihn mit einem Schlage die ganze Fülle der Kunſtſchätze aus allen Jahrhunderten, die Italien vor der Beraubung durch die franzöſiſche Armee noch enthielt. Die meiſten Gemälde fand Goethe damals noch in Kirchen und Paläſten an den urſprünglichen Stellen und auf natürliche Weiſe mit dem Boden des Landes verwachſen. Arbeiten neuerer und antiker Kunſt in der Vermiſchung, die ihr hauptſächlichſter Zweck, zum Schmucke der Kirchen und Paläſte zu dienen, mit ſich brachte. Goethe dringt wie in ein verzaubertes Land ein, wo jeder Stein ihm etwas zu erzählen hatte, und er findet ſich darin zurecht, als ob es ſein Vaterland

ſei. Er ſteht ſogleich auf der Höhe des Verſtändniſſes. Die Dinge ordnen ſich vor ſeinen Augen. Auch in Italien arbeitete, wie in Frankfurt einſt, eine, in ununterbrochener Weiterbildung der Renaiſſance entſtammende gleichzeitige Kunſt, deren Weſen ihm ſofort klar iſt und von der aus er, was Italien darbietet, beurtheilt. Es iſt das ein Standpunkt, den gewiß keiner von denen einnimmt, die heute nach Italien gehen, denn keine Producte der neueren Kunſt werden heute ſo ganz und gar überſehen, wie die der italieniſchen Meiſter des vorigen Jahrhunderts. Und doch haben dieſe Leute Arbeiten hervorgebracht, die von außerordentlichem Kunſtverſtändniſſe Zeugniß ablegen. Und ſo ſehen wir Goethe vor Werken Guido Reni's und Domenichino's und Guercino's bewundernd Halt machen, die gleichfalls heute beinahe überſehen werden. Uns heute liegt das Quattrocento näher. Wir, wenn wir Raphael, Michelangelo und Lionardo hiſtoriſch conſtruiren, gehen, von den Meiſtern des Quattrocento aus vorwärts ſchreitend, zu ihnen über; Goethe, der wenig vom Quattrocento wußte, ging von den Bologneſen des ſiebzehnten Jahrhunderts rückwärts auf ſie zurück.

Das Ergebniß der italieniſchen Reiſe war für Goethe, daß Rom fortan das geiſtige Centrum ſeiner Anſchauungen wurde. Er ſtrebt dahin zurück. Was er dort geſehen, blieb beſtimmend für ihn. Sein Beſtreben iſt, den eigenen Gewinn dem deutſchen Publicum mitzutheilen. In der Einleitung zu den Propyläen, die er in dieſem Sinne herauszugeben beginnt, werden ſeine Überzeugungen in ein Syſtem gebracht. Bis dahin war Goethe nur ein ſuchender Schüler geweſen, jetzt tritt er als Lehrer auf. Zwar beſagt der Titel Propyläen, daß er ſich auch jetzt nur noch als ein Draußenſtehender empfinde; allein das Weſen der Sache bringt dies mit ſich: Sich im Vorhofe zu fühlen iſt überhaupt und überall nur das Höchſterreichbare.

Wie Winckelmann beginnt Goethe bei dem, was er hier zu ſagen hat, mit den Griechen. Der Hauptzweck ſeiner Darlegung iſt dann, auszuſprechen, was der mitlebende deutſche Künſtler zu thun habe. Und den Schluß bildet der Hinweis auf Italien, das als großer „Kunſtkörper" nun zerſtört ſei. Denn damals plünderten

die Franzosen Italien, das, wenn es auch einen Theil der fortgeführten Kunstwerke später zurückempfing, sie niemals wieder organisch in sich aufnahm und für immer die lebendige Fühlung mit der Kunstübung der Renaissance verloren hatte.

Nach den Propyläen kamen „Winckelmann und sein Jahrhundert" und „Benvenuto Cellini." Versuche wurden gemacht, durch Aufmunterung zu Concurrenzen, deren Resultate in einem der Säle des Schlosses zu Weimar sichtbar zusammenstehen, die deutschen Künstler im Sinne der neugewonnenen Principien zu beschäftigen. Die in Paris sich bildende Schule, deren Haupt David war, gewinnt Einfluß auf Goethe. Immer aber bleibt beim Abschlusse dieser zweiten Epoche das Gefühl bei ihm herrschend, daß das Rom, in dem er sich endlich wiedergefunden hatte, zu existiren aufgehört hatte, so daß er, wie er vor der italienischen Reise von der Sehnsucht nach etwas in der Ferne vor ihm Liegenden gequält worden war, nun an ähnlicher Sehnsucht nach etwas hinter ihm Liegenden, Unerreichbaren, zu leiden hatte.

Es galt wiederum, sich frei zu machen, und es gelingt. Die Bekanntschaft mit den Boisserees leitet die dritte Epoche bei Goethe ein. D'Agincourt's, die vergleichende neuere Kunstgeschichte begründendes Werk gibt ihm jetzt die entscheidenden Gesichtspunkte. Wir sahen: bis dahin war Goethe weiter als auf Raphael nicht zurückgegangen, mit dem und dessen nächsten Lehrern*) die italienische Kunst eigentlich für ihn begann: Goethe hatte seine Hauptaufgabe darin erblickt, das zu verstehen, was zwischen Raphael und seiner eigenen Zeit lag: d'Agincourt dagegen *schließt* mit Raphael. *Nach* Raphael scheint d'Agincourt nichts originales Neues mehr entstanden zu sein. Von den frühesten Anfängen der neueren Kunst ausgehend, von der Epoche, wo in der byzantinischen Kunst die letzten Reste der Kunst der Griechen in blutloser, greisenhafter Versteinerung hervortreten, zeigt d'Agincourt, wie die Kunst von Jahrhundert zu Jahrhundert neues Leben und Leben in sich aufnimmt, bis sie in Raphael zur Blüthe kommt. Die Sammlung

*) Vortrefflich ist was Goethe gelegentlich über Perugino sagt.

der Gebrüder Boiſſeree führt Goethe, der vorher wenig von den Schätzen der germaniſchen Kunſt gewußt hatte, um dieſelbe Zeit auf anderem Wege außerdem noch zu den Byzantinern. Neue Anſchauungen erſchließen ſich ihm. Die „Geſchichte der Typen“ iſt der höchſte Geſichtspunkt, zu dem er nun emporſteigt.

Während Goethe dieſe innere Revolution durchmacht, findet ſich nun, daß auch bei den bildenden Künſtlern neue Gedanken aufkommen. Unter Overbeck und Cornelius entſteht in Rom die Vereinigung der ſogenannten „Nazarener.“ Zugleich rufen die durch den Raub nach Paris und durch die Rückkehr nach Rom zu neuer Wirkung, man möchte ſagen, elektriſirten Antiken eine junge Schule claſſiſcher Bildhauerei ins Leben, die mit der der Nazarener in Kampf geräth. Goethe war die höchſte Inſtanz, von der eine Entſcheidung zu erwarten ſtand, und die Herausgabe ſeiner alten Italieniſchen Reiſebriefe war die Antwort, mit der er auf Seiten der claſſiſchen Kunſt trat. In ſeiner Zeitſchrift „Kunſt und Alterthum“ ſucht Goethe beiden Parteien gerecht zu werden, in der Italieniſchen Reiſe wird die Neutralität aufgegeben.

Die Italieniſche Reiſe bringt Goethe's letzte Anſchauungen über Raphael, Lionardo, Michelangelo und die Antike. Eine ſcheinbar zufällige Form wurde gewählt, um den etwaigen Anſchein zu zerſtören, als wolle eigenwillige Gelehrſamkeit hier ſich aufdrängen. Erſt ſpäter, wenn alle Briefe gedruckt ſein werden, auf die Goethe zurückging als er das freundliche Bild der zwei Jahre in Italien zuſammenwebte, kann ſich zeigen, mit wie viel Kunſt er zu Werke ging. Dem Anſcheine nach ſchüttelte er nur die Bäume und las auf, was ihm zufällig vor die Füße rollte. Wir genießen. Aber wenn wir das Buch in uns aufgenommen haben, ordnet es ſich in unſerem Geiſte zu einer feſten Lehre. Es konnte ſich hier nicht um Herausgabe echter Briefſchaften handeln, wie man ſie heute herausgiebt. Erlebt waren die Dinge vor der franzöſiſchen Revolution, als die tiefe Stille des europäiſchen Daſeins den Menſchen noch erlaubte, äſthetiſchem Gefühl ſich hinzugeben; redigirt wurde das alles dreißig Jahre ſpäter, als der ungeheure Sturm vorübergebrauſt war, der die Cultur der nun alten Zeit von der

unſeres, ſo ganz anders denkenden Jahrhunderts trennte. Die Jugend von 1816 wußte nichts mehr von dem, was 1786 im traumhaften Glauben an Rouſſeaus Vorausſichten die Geiſter entzückte.

In dieſem Buche gibt Goethe den Grundton der heutigen Anſchauung. Von ſeinem Erſcheinen an beherrſcht er das Deutſche Kunſturtheil. Er ſelbſt iſt ſich ſeiner Stellung wohl bewußt. Er erhebt ſich über einſeitige Liebhaberei und ſucht ſo viel Material als möglich in ſich zu vereinigen. In gelegentlichen kleineren Schriften jeder Art betheiligt er ſich am allgemeinen Fortſchritte in Schaffen und Kenntniß. Die heute uns leitenden Geſichtspunkte ſind von ihm bereits ausgeſprochen oder angedeutet worden. Man leſe ſeinen kurzen biographiſchen Aufbau Raphael's in dem Aufſatze „Antik und Modern“ (1817); was Goethe hier ſagt, wird das Maaßgebende bleiben. Er hat, was die große Entwicklung Raphaels anlangt, deſſen ſpäteren Biographen Alles vorweggenommen. Auch in ſeiner Richtung auf das Techniſch-künſtleriſche, in ſeiner Sorge für den öffentlichen Unterricht, was Kunſt und Kunſthandwerk anlangt, ſteht er unſerer Zeit nahe. Schon in ſeines Vaters Hauſe war er auf Kenntniß des Handwerksmäßigen bei der Kunſt aus und ſuchte ſich, ſelbſt zugreifend, daran zu bethätigen, bis er im Alter dann ihm ſeine beſondere Aufmerkſamkeit widmete. Man pflegt ganz alten Männern zu geſtatten, in ihren Reden und Schriften auf das Vergangene zurückzugehn, und es wird nicht als ein Mangel empfunden, wenn die Gegenwart ihre Gedanken weniger bewegt als die Tage der eigenen Jugend: Goethe hat dies Privilegium nie in Anſpruch genommen. Mit ebenſo klarem Blicke, als er ſich zurückwandte, faßte er die Zukunft ins Auge. Als er fortging, fühlte er ſich dem Streben der Beſten unter denen verwandt, die um ihn her die jüngſte Generation geiſtiger Arbeit bildeten. In eine gewiſſe über das Alter ihn erhebende Zeitloſigkeit eingetreten, hätte er lange noch fortwirken dürfen, ohne daß ſein Wort jemals läſtig oder entbehrlich geworden wäre.

Ich will die Stellung, die den bildenden Künſten Goethes Anſchauung nach als welthiſtoriſchem Elemente zu geben ſei, auf

einige allgemeinere Sätze zu bringen suchen, für die ich allerdings nichts Wörtliches zu citiren habe, sondern die nur ein Niederschlag dessen sind, was sich in mir aus dem Studium der Äußerungen Goethes über Kunst gebildet hat.

Die Völker führen geistige Besitzthümer mit sich, die wie eine Art Atmosphäre über ihnen schweben. Zu diesem Besitz gehören eine gewisse Fülle von Phantasiegebilden, die in wechselnden Formen sie begleiten. Dichtkunst und Geschichtschreibung suchen diese Gebilde in Worten, bildende Kunst sie in leibhaftigem Anblicke zu gestalten. Das, was wir die „Größe" eines Dichters, Schriftstellers oder bildenden Künstlers nennen, ist die Anerkennung seiner Macht, sich mit solchen Schöpfungen in der Phantasie der Völker am festesten einzunisten. Der Umfang dieser Macht ist es, der Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare und Goethe selbst über die anderen Dichter erhebt. Mit einer Art von Tyrannei drängen sich die Figuren dieser fünf Dichter am klarsten in uns ein und nöthigen uns, sie vor uns zu sehen. Wie sie das machen, ist ihr Geheimniß. Was haben die wenigen Verse, in denen Dante Francesca da Rimini vor uns erscheinen läßt, Besonderes? Worte, und obendrein sehr wenige, einfache Worte. Keine Kunst nachweisbar. Aber wer sie gelesen hat, den verfolgen sie und das Bild, das sie hervorrufen, durchs Leben. Wer Sophokles Oedipus auf Kolonos gelesen hat, in dessen Seele hat der Greis mit den beiden Töchtern für immer Wohnung genommen.

Die Griechen haben das Vermögen, dauernde Phantasiegebilde zu schaffen, im höchsten Maße besessen. Nach ihnen, in den Jahrhunderten der Renaissance, die Italiener und Germanen. Raphael und Dürer sind hier die stärksten gewesen.

Wenn Goethe, dem diese Kraft auch in so hohem Maße verliehen war, von den Griechen, von Raphael und Dürer so erfüllt war, daß er sich immer und immer mit ihnen zu beschäftigen scheint, so trieb ihn natürliche Verwandtschaft in diese Nähe zu ihnen. Goethe und Winckelmann kannten keinen Rangunterschied zwischen antiker und moderner Kunst, und alle, die unter ihrem Einfluß standen, haben so gedacht.

Wäre meine Aufgabe heute über die beſtmögliche Organiſation des Deutſchen Inſtitutes in Rom zu ſprechen, ſo würde nun auszuführen ſein, wie man auf Winckelmann's, Goethe's, Humboldt's, Niebuhr's und Bunſen's weitſichtige, man kann wohl ſagen, ſtaatsmänniſche Anſchauungen zurückgehen müſſe. Das Deutſche Inſtitut aber ward hier nur erwähnt, weil ich an einem prägnanten Beiſpiele zeigen wollte, wie wichtig Goethe's Meinung, gleich der eines lebenden Mannes, bei Fragen ſein könne, die uns nahe genug angehen. Denn das, um was es ſich beim Deutſchen Inſtitut in Rom handelt, berührt im großen Umfange andere, auf nahe an grenzendem Gebiete liegende Fragen, die ich heute auf ſich beruhen laſſe. Wir fühlen uns beengt heute durch allzu fachmäßige Begrenzung nicht bloß der Archäologie. Als öffentlicher Lehrer, überhaupt als Schriftſteller, komme ich mit zunehmenden Jahren immer häufiger in Berührung mit ſtrebenden Anfängern. Immer ſchmaler werden für jeden heute die Lebenswege. Von allen Seiten wird ihnen eingeprägt, daß univerſales Streben nach dem Großen und Schönen unfruchtbare Oberflächlichkeit ſei, die zu nichts führe. Genau will jeder bei zwanzig Jahren nur das betreiben, was durchaus nöthig iſt, und das übergehen, wonach er nicht gefragt wird. Mit der Angſtlichkeit ſorglichen Alters erkundigen ſich die jungen Leute nach dem Umfange deſſen, was in ihr Gedächtniß hinein ſoll. Auf der Schule ſchon wird dieſe Sorge ihnen beigebracht und die Klage über Überbürdung iſt nur zu natürlich, wo alles Wiſſen überhaupt als Bürde aufgefaßt wird, als etwas Fremdes, das auf den jungen Schultern laſtet. Schreiten wir in Deutſchland in dieſer Richtung weiter fort, ſo werden unſere Wege uns abwärts führen. Fachmänniſche Beſchränkung darf erſt das Reſultat gereifter Erfahrung ſein, der eine frei nach allen Seiten greifende Jugendzeit vorausging. Meine Hoffnung iſt, daß die beiden Bände unſerer Goetheausgabe, die die Italieniſche Reiſe und die kunſthiſtoriſchen Schriften enthalten, einmal vom Deutſchen Inſtitute des Capitols aus datirt werden dürfen und daß niemand dann mehr befürchte, es könne die Zurückleitung der Archäologie in den weitgezogenen Umkreis, den Winckelmann, Niebuhr, Hum

boldt, Bunſen und Goethe ihr geſteckt hatten, den jungen Gelehrten Schaden thun. Das Alterthum, als Ausgang unſerer höchſten geiſtigen Cultur, kann auch unſerer Gegenwart nur verſtändlich ſein, wenn wir es in allen Jahrhunderten ſeiner Wirkſamkeit bis auf unſere Zeit kennen lernen; im Anblicke dieſer Fortwirkung erſt fühlen wir, wo wir heute ſtehen. Sollte die Meinung bei uns durchdringen, die einige zu hegen ſcheinen: ein Gelehrter müſſe dieſen oder jenen Ausſchnitt des antiken Kunſtlebens als abgetrenntes Beobachtungsobject, als völkerpſychologiſches Symptom, für ſich in Anſpruch nehmen, und ſollte einem Vertreter dieſer Art Studium gar die Aufgabe zufallen, die zukünftigen Lehrer unſerer Jugend bilden zu müſſen, ſo würde der ganze Aufbau unſerer geiſtigen Entwicklung durch die letzten Jahrtauſende ſich in einen ungeheuren Schutthaufen vor deren Augen verwandeln, deſſen einzelne Beſtandtheile zu beſchreiben und zu numeriren wären. Unſere wiſſenſchaftliche Arbeit wäre dann nichts, als die Anfertigung eines koloſſalen Kataloges dieſer Dinge. Woher ſoll der, der die Geſchichte ſo anſehen lernte, die Begeiſterung nehmen, ohne die er ſeine Schüler zu nichts Lebendigem würde leiten können? Mir iſt das unerwartete Aufblühen unſerer Goethe-Geſellſchaft nicht bloß ein Zeichen der Huldigung und Dankbarkeit gegen unſern größten Dichter, ſondern auch der Ausdruck eines in Deutſchland lebendig werdenden Willens, Goethe als urtheilende Kraft wieder in Betrieb zu ſetzen. Meine Erwartung iſt, daß das Aufſchließen ſeiner Sammlungen in ſeinem Hauſe zu Weimar den Zeitpunkt einſt bezeichnen werde, wo man der Perſönlichkeit Goethes und ſeiner Autorität in Deutſchland in vollerem Maße wieder zu vertrauen begann. Solche Männer werden den Völkern nicht geſchenkt, um jemals zu veralten, und erſt nach ihrem Tode kann hervortreten, wie weit ſie mit ihren Gedanken oft über die Grenze der Zeitlichkeit hinausgingen, die ihnen zwiſchen Geburt und Todesſtunde zufiel.

Unter all den Capiteln jener idealen Biographie Goethes, die ich im Sinne habe, werden zwei denen, die ſie einſt zu ſchreiben haben werden, unendliche Arbeit in der Vorbereitung, unendliche

Freude aber auch beim glücklichen Abschlusse bereiten, deren Überschrift „Stil“ und „Sprache“ lautet. In ihnen wird am überzeugendsten hervortreten, in welchem Maße Goethe heute noch wirkt. Wie sehr die Verbindung bestimmter Begriffe mit bestimmten Worten sein Werk sei. Jedes Wort ein Gefäß, das er mit eigenem Wachsthum bis zum Rande angefüllt hat. Man könnte sagen, das Deutsche Wörterbuch habe nur den Zweck, gerade dies zu zeigen. Nach und neben Luther ist Goethe der gewesen, der unsere Sprache neu geschaffen hat. Wir alle fahren doch nur in seinen Geleisen, und wer ablenken möchte, sinkt früher oder später in die gewaltigen Spuren zurück, die er gezogen hat. Goethe nur auf das hin in Betracht zu ziehen, was seine Bücher an factischem Material enthalten, wäre der Standpunkt ärmlicher Beschränktheit. Das Höchste, was ein großer Mann uns bieten kann, ist die Förderung, die darin liegt, überhaupt mit seinem Geiste in Berührung zu treten. Darin liegt das Geheimniß, daß Goethes Schriften nicht veralten. Für wen könnte die „Italienische Reise“ Goethes aber geschrieben sein, als für einen jungen deutschen Gelehrten, einen Historiker, der in Rom, zum ersten Male ganz auf sich beschränkt, in das verwirrende Gebiet der Kunst sich hineinzufinden hat? Welch ein ungeheurer Gewinn für ihn, in „Winckelmann und sein Jahrhundert“ und in der „Italienischen Reise“ zwei Werke zu finden, die ihm zwei gewaltige Naturen zeigen, beide einst vor dieselbe Aufgabe gestellt und beide in ihrer Art die richtigen Wege findend. Wie lehrreich der Vergleich der beiden Männer, der völligen Verschiedenheit der äußeren Verhältnisse, der Mühen, unter denen sie vorwärts kamen, der Ziele, die sie beide erreichten. Dem jungen Archäologen wird das Studium Goethe's all seine Sinne schärfen. Die Feinheiten der Sprache Goethe's werden die beste Vorbereitung zum Verständnisse der Werke der bildenden Kunst sein. Unsere häusliche Erziehung bietet den meisten heute weniger, als sie vor fünfzig Jahren that. Die Sinne unserer jungen Leute bedürfen besonderer Belebung zur Erkenntniß dessen, was schön ist. Welche Dienste wird Goethe in dieser Richtung allein unseren zukünftigen jungen Generationen noch zu leisten haben!

Mir iſt, als ich, in Rom einmal wieder umhergehend, die Monumente der dreitauſendjährigen Entwicklung ſo eng zuſammen erblickte, der Vergleich Goethes mit einem Römer aufgeſtiegen, an den ſonſt neben ihm wohl nicht gedacht zu werden pflegt. Die hiſtoriſchen Autoritäten wollen von Cicero heute wenig wiſſen. Sie haben ihn als ſchwächlichen Politiker faſt der Lächerlichkeit nahe gebracht. Für das, was Cicero uns gewährt, haben dieſe Anſichten nichts zu bedeuten. Ich gehe davon aus, daß Cicero's Schriften mir den reinſten Genuß gewähren und daß Cicero als eine der mächtigſten hiſtoriſchen Geſtalten vor uns ſteht. Fünfhundert Jahre lang hatte er die Sprache und Bildung des römiſchen Kaiſerreiches beherrſcht und emporgehalten, und dann, nachdem ihn die einbrechende Barbarei auf viele Jahrhunderte verſchwinden ließ, war er, im Zeitalter der Renaiſſance wieder auflebend, abermals zu ſo überwältigender Herrſchaft gelangt, daß ſein Latein faſt zum zweiten Male die Mutterſprache Italiens wurde. Er hat dem Zeitalter der Reformation nicht nur die Worte, ſondern zum Theil ſogar die Ideen geliefert. Schon in ſeiner erſten Machtperiode hatte er als vornehmſter von den Eklektikern den ungeheuren Gedankenreichthum der Griechen ſeinem Volke vermittelt. Noch einmal übernahm er im Quattrocento dieſes Amt. Und wie ſehr heute noch Ausdruck und Satzbau auch für uns auf ihm beruhen, iſt erſichtlich. Eine ungeheure Menge von Lebenserfahrung, von Reſultaten fremden und eigenen Nachdenkens vereinigt ſich in ſeinen Schriften.

Ich habe eine Ahnung, als ob Goethe mit gleicher Macht einmal durch die Jahrhunderte ſchreiten werde. Alles über Cicero Geſagte wurde im Gedanken an ihn von mir ausgeſprochen. Die olympiſche Ruhe, die Goethes Alter nachgerühmt wird, entſpricht der fürſtlichen Gelaſſenheit, mit der Cicero ſeine Wortlegionen vorwärts bewegt. Zwar hat Goethe ſeine Sprache nicht wie Cicero, im Kampfe des öffentlichen Lebens geſchult, er war kein Redner, er arbeitete niemals raſch und mit Sicherheit für den Moment und hat niemals Freunde angeſichts einer erwartenden Menge vertheidigt oder Feinde niedergeſchlagen; ſeine Gedanken entfalteten ſich

in der Stille, gewannen bei dieſem verborgenen Wachsthum aber eine Kraft, die ihnen ebenſo große Dauerhaftigkeit verſpricht, als denen des römiſchen Staatsmannes. Einſtweilen übertrifft die Sprache Luthers die Goethe's noch an Macht, in einigen Jahrhunderten aber werden ſie beide ineinander gefloſſen ſein.

Goethe's Periodenbau iſt ſo klar, daß er als etwas Nothwendiges und Selbſtverſtändliches erſcheint. Goethe iſt im Beſitz jener wunderbar wirkenden Adjectiva, die, erweiternd oder beſchränkend, mit dem Subſtantive, dem ſie verbunden werden, neue Begriffe bilden. Goethe weiß ſeine Sätze ſo zu einander in Abhängigkeit zu bringen, daß er ſeinen Gedanken damit unmerklich zarte Lichter und Schatten verleiht. Ihm ſteht der unerſchöpfliche Schatz von Bildern und Vergleichen zu Gebote, die, indem ſie den Gedanken erſt zu verhüllen ſcheinen, ihn nur um ſo leuchtender doch aufblühen laſſen. Er flößt jedem Leſer das Gefühl ein, als ſei auf ihn gewartet worden, um dem Geſagten das letzte, höchſte Verſtändniß entgegenzubringen. Er weiß ſeiner Rede den vertraulichen Schein des Zufälligen zu geben, der das Gefühl erweckt, als ob die höchſte Kunſt nichts ſei als ein Sichhingeben an die Natur, die mit ihren Reichthümern ſpielt. Er gewährt den Genuß, uns tiefer und tiefer in ſeine Gedanken eindringen zu laſſen, die, je einfacher ſie erſcheinen, oft nur um ſo unerſchöpflicher werden.

Wie könnte man die werdende Bildung irgend eines deutſchen Gelehrten denken, dem der Verkehr mit Goethe fehlte? Wo ſollte Goethes Italieniſche Reiſe geleſen werden, als in Rom?

Unſere Aufgabe wird ſein, den Geiſt Goethes dem Volke in höherem Maße noch zu vermitteln, als bisher geſchah. Ihn voll in den Dienſt unſerer Zeit zu ſtellen.

Den 2. Mai 1886 bei der erſten ordentlichen Generalverſammlung der Goethe-Geſellſchaft in Weimar geleſen. Eingang und Schluß laſſe ich, als nicht ſtreng zur Sache gehörig, fort.

Gedruckt erſchien er im 9. Heft der Deutſchen Rundſchau 1886.

II.

Die Deutſche Schulfrage und unſere Deutſchen Claſſiker.

1. Die Meinung des Publicums.

Das Deutſche Unterrichtsweſen, der Gegenſtand eigenen Stolzes und fremder Bewunderung, zeigt ſich wie von einer Schwäche befallen. Der Glaube greift um ſich, die heutige Erziehung belaſte die Schüler mit Überflüſſigem und enthalte ihnen Nöthiges vor. Sie würden gezwungen, Dinge in ſich aufzunehmen, bei denen die Nothwendigkeit, ſie einmal gewußt zu haben, nicht nachgewieſen ſei.

Ich laſſe eine Reihe der Bedenken folgen, die in Geſprächen vorgebracht werden.

Das Intereſſe für das, was man früher die Humaniora nannte, fehle der jüngeren Generation. Weder Deutſch Sprechen noch Schreiben lehrten unſere Schulen, welchen Namen ſie auch trügen, in genügendem Maße. Selbſt von den Univerſitäten bringe man das nicht mit.

Sich im geiſtigen Leben der eigenen Zeit zurecht zu finden, ſei nicht das, worauf unſere Schulen vorbereiteten. Die Knaben ſeien nicht zu Politikern zu erziehen: an jeden aber trete ſpäter einmal die Aufgabe heran, mindeſtens als Urwähler ſich zu bethätigen: die Geſchichte der Griechen und Römer gewähre keine Vorbildung für dieſe Aufgabe. Die Schulen feierten doch den Sedantag und andere vaterländiſche Gedenktage: dieſe könnten nur verſtanden werden, wenn den Schülern der hiſtoriſche Zuſammenhang klar ſei.

Angenommen nun, man wolle Neuere Geſchichte künftig breiter vortragen, könne die alte Geſchichte dann im bisherigen

Umfange daneben fortbeſtehen? Oder müſſe ihr etwas abgezogen werden, um Raum für jene zu gewinnen? Und welcher von beiden Lehrgegenſtänden ſolle bevorzugt ſein?

Nehme man von beiden Fällen beliebig den einen oder den anderen an: in welchem Tone ſolle z. B. von der Schlacht von Sedan und der von Pharſalus geſprochen, welche von beiden als das wichtigere Ereigniß behandelt werden? —

Als ich Schüler war, gab es kein Deutſches Kaiſerthum und kaum eine Deutſche Geſchichte. Deutſch war ein bedenkliches Wort. Vom gemeinſamen Vaterlande und Volksvertretung mußte vorſichtig geſprochen werden. Von der Schlacht bei Leipzig war wohl die Rede; wir lernten ſie aus Rückerts Gedichte kennen: „Es iſt in dieſen Tagen Die große Schlacht geſchlagen“ u. ſ. w., im Bereiche der in unſerm Gedächtniſſe aufgebauten Geſchichtsanſchauung war die Schlacht von Pharſalus wichtiger und folgenreicher. Man hatte ſie uns als eine der großen unentbehrlichen Thatſachen eingeprägt, deren Datum zu kennen Niemandem geſchenkt werden dürfe, während uns die Schlacht von Leipzig etwas Beſonderes zu ſein ſchien, das mit dem, was wir als „Geſchichte“ ſonſt kannten, außer Zuſammenhang ſtand. So vor vierzig bis fünfzig Jahren: wie mit der Schlacht von Leipzig damals, würde man es heute mit der Schlacht von Sedan doch weder halten dürfen noch wollen. Die Erinnerung an ſie iſt uns heilig; jeder Schüler von heute aber, fühlen wir zugleich, muß empfinden, daß, was hier geſchah, wichtiger ſei als die Feldzüge Cäſars.

Aber nicht bloß hierum handelt es ſich, wenn wir den Schulbegriff der „Geſchichte“ von ehedem mit dem von heute vergleichen.

Als ich jung war, würde Niemand die ſittlichen und politiſchen Grundlagen der menſchlichen Geſellſchaft in dem Sinne zu beſprechen gewagt haben, als ob all' das endlich auf Meinungen von Majoritäten beruhen könne, ſo daß unvorhergeſehene Parteiſtellungen und Abſtimmungen unter Umſtänden das Beſtehende in Frage zu ſtellen vermöchten. In der Stille dachten manche ſo: für die

Schule aber war jede Ordnung in all ihren Ausflüſſen Gottes Ordnung.

Heute werden ſogar diejenigen als Partei reſpectirt, welche alle Ordnung umſtoßen wollen, und die Kinder derer, welcher dieſer Partei angehören, wiſſen das nicht nur, ſondern es wird ihnen zu Hauſe eingeprägt.

Die Lebensbedingungen der Völker, die Forderungen unſeres ſittlichen und wirthſchaftlichen Daſeins werden mit Unbefangenheit überall beſprochen, und es erſcheint weder möglich noch ſogar wünſchenswerth, die Kinder, zumal die vorgerückteren Schüler, von einer gewiſſen Theilnahme an dieſen Verhandlungen auszuſchließen. Ihnen iſt wohl bekannt, daß von vielen Männern heute die Meinung gehegt wird, der Betrieb der griechiſchen und lateiniſchen Geſchichte und der Literaturen der Griechen und Altitaliener ſeien weniger wichtig als derer Deutſchlands und des Deutſchen Volkes. Wie ſollte ein aufgeweckter Secundaner nicht wiſſen, daß von hochſtehenden Gelehrten die geſammte heutige claſſiſche Schulweisheit als unnütz für die Erziehung der Jugend angeſehen und Naturwiſſenſchaften und Mathematik an die Stelle des ganzen übrigen Lehrſtoffes geſetzt werden ſollen?

Hat der Staat ein Intereſſe daran, daß eine beſtimmte Meinung, dieſe Dinge betreffend, die Oberhand gewinne? Oder die Oberhand behalte? Im letzteren Falle: Wie formulirt der Staat ſie? Und wer ſoll in dieſen Fragen als Fachmann reden dürfen? Die Lehrer? Oder die Volksvertretung? Oder Jedermann, der Kinder auf Schulen hat?

Die Meinungen der Schulmänner gehen, wo öffentlich debattirt oder in Zeitſchriften und Büchern gekämpft wird, weit auseinander. Ich las dieſer Tage eine Broſchüre, in welcher der Leiter einer höheren Schule darlegte, daß an Stelle des Latein das Engliſche zu der Sprache zu erheben ſei, mit deren Hilfe den Knaben die erſten Begriffe der Grammatik beizubringen wäre. Dieſer Vorſchlag war nicht etwa enthuſiaſtiſch nur empfohlen, ſondern mit Ruhe in alle Konſequenzen verfolgt und mit genauer Anweiſung, wie zu verfahren ſei, durchgeführt. Ich erinnere mich einer an-

deren Darlegung, welche das Französische für diesen Zweck verlangte. Daß man vom Latein loszukommen suchen müsse, wurde in beiden Fällen vorausgesetzt. Es schien erlaubt, die grammatikalische Erziehung der Jugend mittelst des Latein als Etwas anzusehen, dessen Beseitigung dem allgemeinen Wunsche und den Forderungen der gesunden Vernunft entspreche. Die classischen Sprachen haben etwas Abgethanes an sich, der heutigen Ansicht nach.

Wenn Schulmänner aber sogar den Moment herannahen sehen, wo die mächtigsten Grundlagen des Unterrichts bei Seite geschafft werden, so darf sich des Publicums und somit der Schüler selbst wohl das Gefühl bemächtigen, daß der bisherige Weg in der That lieber verlassen werden solle. Auch ist es nicht zu verwundern, wenn Schüler, nachdem sie die Schuljahre überwunden haben, sich der Überzeugung erschließen, die aufgewandte Mühe und die Noth seien vergeblich gewesen.

Und so erleben wir, daß öffentliche Versammlungen mit beliebiger Betheiligung sich dieser Fragen bemächtigen und daß Beschlüsse gefaßt und Petitionen aufgesetzt werden, die eine Reform des Schulwesens vom Grunde aus verlangen und auch wohl vorbereiten. Hier spricht und stimmt Jeder mit, ohne sich vorher ausweisen zu müssen, wer er sei und wie er zu seiner Ansicht gekommen sei.

2. Das Verblassen des classischen Alterthums.

Ich bin unter voller Herrschaft des classischen Alterthums erzogen worden. Daß eine andre Art Unterricht möglich sei, ahnten die Schüler nicht und würden es Niemandem geglaubt haben. Noch Anfang der vierziger Jahre hegten wir Berliner Gymnasiasten die Überzeugung, wer nicht auf Grund einer im Gymnasium erlangten Schulbildung classisch gebildet sei, gehöre nicht zu den Leuten, mit denen man umginge.

Ich wüßte mir nicht vorzustellen, welchen Weg meine geistige Entwicklung genommen hätte, wenn ich inmitten der heutigen politischen Freiheit und ohne den Einfluß der classischen Sprachen aufgewachsen wäre. Das größte Ereigniß meines Lebens war, in

meinem zwanzigſten Jahre, der Übergang Deutſchlands vom politiſchen Nichts zum Etwas, der 1848 eintrat. Er war etwas Plötzliches, das mit allen folgenden Erhöhungen unſeres Vaterlandes als eine Reihe unerwarteter Geſchenke der Vorſehung aufgenommen wurde. Die Bewunderung des Alterthums aber und die Sehnſucht des Eindringens in ſeinen geiſtigen Beſitz blieb einſtweilen auch da noch der Grund und Boden, aus dem jede andre Kenntniß mir und meinen Mitſchülern zuwuchs.

Für mich waren die Bewohner Griechenlands und Italiens keine Fremden, ſondern ſammt dem, was ſie gethan und gedacht hatten, unübertreffliche, nie zu erreichende Vorbilder, und ihnen nahe zu kommen erſchien als das Ziel alles geiſtigen Strebens. Ein Brief Wilhelm von Humboldt's an Goethe, vom 4. Auguſt 1804, charakteriſirt dieſe Anſchauung: „Schelling," heißt es darin „hat, denke ich, irgend einmal geſagt, daß das claſſiſche Alterthum ein Trümmer eines urſprünglich höheren Menſchengeſchlechts ſei. Ein Vers Homers, ſelbſt ein unbedeutender, iſt ein Ton aus einem Lande, das wir alle als ein beſſeres und doch uns nicht fernes anerkennen: jeder ergreift uns, in Einem Gefühle zugleich, mit Götterehrfurcht und Heimathsſehnſucht"*). Aus dieſer Heimathsſehnſucht hatten Winckelmann einſt und ſein Nachfolger ein ideales Griechenland in ihren Gedanken ſich zurückerſchaffen und bis in die Mitte unſeres Jahrhunderts hat der Glaube davon bei uns fortbeſtanden.

Heute ſcheint er zu wanken. Dem Lande der Griechen wird das Deutſche Vaterland entgegengeſtellt.

Ich will ausführen, warum ich auch heute keinen Gegenſatz hier zu erblicken vermag.

Die, dem Zeitmaaße nach, koloſſalen Perioden, mit denen die Naturforſcher operiren, haben uns daran gewöhnt auch bei der Entwicklungsgeſchichte der Erdbewohner mit Jahrtauſenden zu rechnen. Ich nehme eine weit zurückliegende Epoche an, in der aus dem von Civiliſation möglicherweiſe erfüllten, vielleicht überfüllten

*) Ich habe die Worte etwas deutlicher geſtellt.

aſiatiſchen Continente Völkerſchaften nach Weſten vordringend ſich auf dem Boden der heute Europa benannten Halbinſel neu einrichteten. Deutſchland, Griechenland und Italien wurden die Wohnſitze dieſer Völker, die in Sprache, Sitte und Denkungsart eng verwandt, gewiſſe Bedingungen, unter denen ſie ſich ſowohl im Zuſammenhange als wiederum aber auch getrennt fühlten, vielleicht mitgebracht hatten. Zu dieſer Annahme fließt die Berechtigung aus der Art, wie wir Amerika im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte von Europa aus ſich bevölkern ſehen. Die alten Gegenſätze wurden von uns da mit hinübergetragen. Möglich wäre, daß Deutſchland, Italien und Griechenland durch langſam nachrückende Einwanderungen erſt ſich bevölkerten. Was wir heute „Geſchichte“ nennen, beginnt mit ſeinen früheſten Anfängen bereits mit einer ſpäteren Zeit, wo die Einwohner der drei Länder ſich als vom Anfange der Welt ab da feſtſitzend, gleichſam als Product ihres Bodens fühlten.

Dieſe „Geſchichte“ nun zeigt die Bewohner der drei Länder als von jeher miteinander in Fühlung ſtehend. In Sprache, in ſittlichen Überzeugungen und in phantaſtiſcher Produktion ſind ſie ſich ſo nahe verwandt, daß das, was ſie trennt, bei einem Vergleiche mit andern Menſchheitsvarietäten unweſentlich wird. Die geiſtige Entwicklung der Griechen, Romanen und Germanen vollzieht ſich nicht zugleich, ſondern ſucceſſive durch Aufnahme deſſen, was jedes der drei Völker an geiſtigen Gütern nie für ſich allein hervorzubringen ſcheint. Wann und wie das geſchieht, iſt nicht von Belang: wir ſehen griechiſche, italiſche und germaniſche Cultur heute in unauflöslicher Verbindung und vermögen ſie nicht mehr von einander zu ſcheiden. Die Entfaltung Deutſchen Geiſtes ohne Eingreifen des griechiſchen oder lateiniſchen zu denken, iſt unmöglich. Politiſch mag die griechiſche, romaniſche und germaniſche Welt jede für ſich ſtehen: geiſtig bilden ſie eine Einheit.

Griechen und Römer ſind keine Fremden für uns. In allen geiſtigen Dingen ſchließen ſich die drei Nationen ſolidariſch zuſammen. Homer und Dante ſtehen uns ſo nahe wie Shakeſpeare, und alle Drei nicht ferner wie Goethe und die Seinigen. Alle vier

ſcheinen ſie in derſelben Sprache geſchrieben zu haben, bei der die Verſchiedenheit der Wortformen etwas Zufälliges iſt, wie in Dialekten einer gemeinſamen über uns ſchwebenden Mutterſprache. Latein oder Griechiſch deshalb aus unſerem Unterrichte ausſchließen zu wollen, weil es fremde Sprachen ſeien, müßte als ein unmögliches Beginnen angeſehen werden.

Wie war es trotzdem möglich, daß dieſe Anſchauung der Dinge in ihr Gegentheil umzuſchlagen ſcheint?

Die Bewegung gegen die claſſiſchen Sprachen begann mit dem „Kampfe der Realſchulen gegen die Gymnaſien". Man konnte in ihren Anfängen glauben, es handle ſich mehr um Rangverhältniſſe der Lehrer. Das weitere Publicum begann erſt Theilnahme zu zeigen als die „Überbürdungsfrage" hinzutrat. Die Thatſache einer Überbürdung wurde zuerſt energiſch geleugnet; heute gibt man ſie zu. Nun wurden die verſchiedenen Lehrſtoffe einzeln auf ihre Einſchränkung hin betrachtet, und die Frage kam auf, welchen Nutzen die claſſiſchen Sprachen und die antike Geſchichte hätten.

Folgendes nun höre ich ausſprechen.

Es ſei unmöglich, die uns heute bewegenden Gedanken lateiniſch auszudrücken. Die wenigen Gelehrten, die dies etwa ſich noch zutrauten, lieferten ſtiliſtiſche Kunſtſtücke, die nachzuahmen keinen Werth habe. Auch werde dies auf den Gymnaſien nicht einmal gelehrt. Das alte humaniſtiſche Gelehrtenlatein, das bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts noch europäiſcher Gemeinbeſitz war, ſei verſchwunden. Man lehre nur noch, Phraſen aneinanderzureihen, bei denen es auf grammatikaliſche Richtigkeit und kaum auf den Inhalt ankomme. Bei Luther und bei Hutten, die anfangs lateiniſch ſchrieben, ſei am beſten zu beobachten, wie die todte Sprache für die lebendigen Gedanken nichts mehr geboten habe: der Moment ſei eingetreten, wo beide Männer Deutſch zu ſchreiben begonnen hätten, weil eine höhere Nothwendigkeit es verlangte. Da erſt habe Luthers eigentliche Wirkung ihren Anfang genommen. Das wiſſe Jedermann, daß, als die in der lateiniſchen Vulgata längſt bekannte Bibel von Luther ins Deutſche übertragen wurde, und zwar in das Deutſch, das er dafür ſchuf, ihre wahre Wirkung

anfing. Erſt da habe ſich das Idiom gefunden, in dem das, was das Neue Teſtament und die Pſalmen enthalten, überhaupt habe geſagt werden können. Dieſe Sprache Luthers ſei der Boden, dem die unſrige von heute entwuchs. Niemand in der That werde behaupten, es könne irgend Etwas lateiniſch heute beſſer geſagt werden als deutſch. So tief iſt in der That dieſe Meinung vom Vorrange des Deutſchen bei uns ſchon eingewurzelt, daß das Lateinſchreiben auf den Gymnaſien heute allgemein damit zumeiſt vertheidigt wird, daß es die beſte Anleitung gebe, gutes Deutſch zu ſchreiben. Die Frage aber ſei, ob es nicht zuverläſſigere Wege gebe, dies zu erreichen.

Winckelmann, Leſſing, Herder, Wieland, Goethe und Schiller haben ohne Zweifel ein Deutſch geſchrieben, das gut genannt werden kann. Auf welchem Wege ſind ſie dazu gekommen?

Dieſe Männer, ich nenne ſie nach dem größten unter ihnen „Goethe und die Seinigen", hatten im Sinne ihres Jahrhunderts eine claſſiſche Erziehung empfangen. Das Latein, das ſie laſen, ſchrieben und auch wohl ſprachen, war jenes Gelehrtenlatein ihrer Zeit. Dieſe Sprache war weder Gegenſtand der Vorliebe noch der Abneigung: man wandte ſie an, wo es nöthig ſchien und ſchrieb ſie fließend und ohne Geziertheit. Niemand verehrte damals dieſes Latein um ſeiner Subſtanz willen, etwa wie die Gelehrten der Pariſer Akademie der Wiſſenſchaften die franzöſiſche Sprache. Winckelmann trug ſeine Dienſte dem Grafen von Bünau in einem lateiniſchen Briefe an, ohne etwas Auffallendes zu thun oder in dem Schriftſtücke zu leiſten. Auf ſeinen Deutſchen Stil dagegen, wie er ihn in Italien ſpäter erſt voll ausbildete, war zumeiſt das Italieniſche von Einfluß.

Leſſing, Wieland, Goethe und Schiller dagegen ſind bei den Franzoſen, und zwar zunächſt bei Voltaire in die Schule gegangen. Frankreich verdanken ſie den Glanz, die Leichtigkeit und Durchſichtigkeit, die ihre Sprache auszeichnet. Denn die Franzoſen boten dem 18. Jahrhundert nicht nur den beſten Ausdruck für die das Leben des Tages erfüllenden damals neueſten Gedanken, ſondern zum

roßen Theil dieſe neueſten Gedanken ſelbſt. Ich hege den Verdacht, aß die, welche heute für die franzöſiſche Sprache als Schulmittel ind, mehr die Grammatik als die Literatur dabei im Auge hal- en. Die Franzoſen haben innerhalb der zwei Jahrhunderte ihrer iterariſchen Blüthezeit keinen im höchſten Sinne claſſiſchen Autor ervorgebracht. Wohl zu beachten iſt auch, daß alle ihre Schrift- teller, einige moderne Genfer ausgenommen, der katholiſchen Kirche ngehören, auch wenn ſie gegen dieſe ſchreiben. Das Verſtändniß er franzöſiſchen großen Dichter, ſo wie Voltaire's, Diderot's und Rouſſeau's iſt nur unter vielfachen, reiflich in Betracht zu ziehenden Vorbedingungen möglich, welche die Schule kaum zu erfüllen ver- mag. Von den Schriftſtellern des 19. Jahrhunderts, auch von den beſten, kann für die Schule überhaupt nicht die Rede ſein.

Die geprieſene Klarheit und Sicherheit der franzöſiſchen Gram- matik iſt für die Gedankenbildung unſerer Zeit unnütz. Wir ſehen bei den Franzoſen ſelbſt das Bemühen, ſich ſprachlich von ihren eigenen Autoritäten frei zu machen. Man bemerke wohl, wie die Südfranzoſen anfangen, maaßgebend ſogar in Paris zu werden, wo Daudet eine neue Ausdrucksweiſe zu begründen beginnt. Man laſſe nicht außer Acht, mit welcher Begeiſterung Miſtral in Paris aufgenommen worden iſt, deſſen provençaliſche Verſe franzöſiſch wiederzugeben den beſten Schriftſtellern unmöglich erſcheint. Die Zeit des claſſiſchen Franzöſiſch ſcheint für die Franzoſen vorüber und für uns wenig Gewinn dabei, es ſich anzueignen.

Das Franzöſiſche hat ſeine Gewalt eingebüßt, ſeitdem die Völker die neueſten, fortſchreitenden Gedanken in eigener Sprache hervorzubringen beginnen. Niemand würde heute ſein Buch fran- zöſiſch verfaſſen, um deſſen Inhalte größere Publicität zu geben. Für Auguſt Wilhelm von Schlegel und für Alexander von Humboldt noch war es eine Art von Nobilitirung, daß die Fran- zoſen ſie unter ihren Claſſikern mit figuriren ließen: heute iſt Niemandem mehr an ſolchem Ruhmestitel gelegen. Der Beſitz des Franzöſiſchen iſt auch im Leben gleichgültiger geworden, und die ge- bildeten Franzoſen geben ſich eher Mühe, Deutſch zu ſprechen. Engliſch iſt von größerem Werthe, und Ueberſetzungen von Büchern

in dieſe Sprache ihren Autoren ſind erwünſcht. Deutſch ſchreiben zu können, gewinnt immer höhere Bedeutung. An den Reden und Schriftſtücken des Reichskanzlers erkennt man die ſorgfältige ſtiliſtiſche Durcharbeitung. Amerikaner, Engländer, Italiener und Franzoſen kommen zu uns, um unſere Sprache zu ſtudiren, und auf fremden Univerſitäten und Schulen wird ſie gelehrt. Was iſt der Grund, daß wir ſelber hier zurückſtehen? Und wie iſt es gekommen, daß Goethe und die Seinigen nicht die Bildung einer nationalen Literatur bewirkten, welche die Deutſche Schule nun ebenſo beherrſchte, wie die franzöſiſche der claſſiſchen Zeit Frankreichs die franzöſiſche?

Wenn wir die Entwicklung von Schule und Univerſität bei uns von den napoleoniſchen Zeiten an bis 1870 im Lichte der breiten hiſtoriſchen Entwicklung anſehen, ſo erſcheinen dieſe Jahrzehnte als die einer Herrſchaft der claſſiſchen Philologie, herbeigeführt und aufrecht erhalten durch beſondere Umſtände. Die Errichtung des Deutſchen Kaiſerthums mit preußiſcher Oberhoheit war durch Friedrich den Großen vorbereitet worden, durfte aber als Ziel des zu Erſtrebenden nicht bekannt werden. Wir haben unter den Männern bis zum Jahre 1870 keinen gehabt, der von dieſem Gedanken offen auszugehen wagen durfte. Es handelte ſich für den Staat darum, den Geiſt der nachwachſenden Generationen, zumal ſo lange ſie auf Schule und Univerſität waren, vom Deutſch-Vaterländiſchen abzulenken.

Das oft citirte „mangelnde Gefühl vom Werthe der Gegenwart" aber, das Goethe um 1819 ſchon als das Kennzeichen ſeiner Zeit aufſtellte, forderte eine ideale Compenſation. Die Begeiſterung die der eigenen nationalen Entwicklung nicht zufließen durfte, wurde den Römern und Griechen zu Theil. So weit ging man, daß das Vaterländiſche an ſich verdachterweckend wurde, und wenn Jakob Grimm, der als Bibliothekar in Caſſel ſeine Grammatik dem Landesherrn überreichte, nichts dafür als eine Andeutung von Dienſtverſäumniß empfing, ſo war eine der Urſachen gewiß das Unbehagen, das ſeine Richtung auf Deutſche Alterthümer erregte. Unterſuchungen dagegen über römiſche und griechiſche republikaniſche

Freiheit waren unverwehrt. Geſtattet war, ſich für Harmodios und Ariſtogeiton zu begeiſtern, und Cäſar's Mord durch Brutus durfte vertheidigt werden. Hier waren die politiſchen Ideale erlaubt und das Suchen nach Wahrheit geboten, das innerhalb der eigenen Geſchichte zum Verbrechen führen konnte. Der Cultus der claſſiſchen Zeit riß ein, der uns allmälig zur andern Natur ward, zugleich aber nun die beſondere Eigenſchaft annahm, daß man nicht mehr der eigenen Zeit wegen und zur Erhöhung und Verſchönerung des neueſten Tages zur Antike zurückging, wie die Humaniſten, und wie Winckelmann, Leſſing und Goethe noch gethan, ſondern daß man ſich als um ihrer ſelbſt willen in die Dinge des Alterthums verſenkte, über denen die Gegenwart vergeſſen werden könnte. Die natürliche Verbindung, welche der Humanismus einſt von den älteſten Zeiten bis zu der eigenen, und die das 18. Jahrhundert noch vom Humanismus bis zu ſich gezogen hatte, verſchwand. Zwiſchen unſerem Jahrhunderte und denen der römiſchen und griechiſchen Republiken lag eine unorganiſche große Lücke, die man ignorirte. Mit einem gewaltigen Sprunge mußte der Schüler über faſt zwei Jahrtauſende hinüber rückwärts ins Alterthum hinein, das freilich genug Großes und Schönes bot. Dieſes Alterthum war wie ein verlorenes Paradies, in das wir nie zurückgelangen würden, Gegenwart und Zukunft dazu verdammt, eine nie zu erfüllende Sehnſucht, ein ewiges Gefühl der Inferiorität zu hegen. W. v. Humboldts Empfindung ward zum Nationalgefühl. Wer aber hegt heute dieſen Glauben noch?

Es iſt ſchwierig, über dieſe Dinge zu reden, weil ältere und jüngere Generationen ſich, was den entſcheidenden Einfluß anlangt, gerade jetzt zu ſehr miſchen, und dieſer Einfluß zugleich doch als ein einheitlicher und gemeinſamer ſich geltend macht. Aber es läßt ſich der heutige Zuſtand ſchon ſo formuliren: wir ſuchen der antiken Welt gegenüber, wie Naturforſcher einen neu angebrochenen Erdtheil behandeln würden, einen richtigen Standpunkt. Wir wollen auch dieſen Erſcheinungen unbefangen gegenüberſtehen. Wie der Reiſende, der in einen unbekannten Theil der Erde eindringt, ſeine eigene Geſittung und Erfahrung zum Maaßſtabe macht, nach dem

er das Neue beurtheilt, so wollen wir endlich einmal aufhören, die antike Welt nur aus ihr selbst zu verstehen, sondern unser heutiges Dasein unbefangen zu ihr in Vergleich bringen.

Schon Machiavelli hatte es in der „Ersten Dekade des Livius" versucht, wo er florentinische Geschichte aus römischer und diese aus jener zu erläutern bemüht war. Aber noch das 18. Jahrhundert erklärte die römische Kaisergeschichte nur aus ihr selber. Friedrich der Große lachte den Gelehrten aus, der von „Husaren" Cäsar's sprach. Heute dagegen empfindet der Bürger des sich vollendenden 19. Jahrhunderts, daß unsere historischen Autoritäten anders denken. Das Betrachten und Anstaunen ist dem Bestreben, unbefangen zu fühlen, die frühere Bewunderung dem Willen gewichen, sich nicht imponiren zu lassen. Den antiken Helden, Feldherren und Staatsmännern zollt man nicht größere Ehrfurcht als denen unserer Tage. Unsere heutige Geschichtsforschung hat ein gewisses freches Element. Man könnte von Geschichtsanatomie, von Geschichtschemie reden. Unser Bestreben geht dahin, auch aus den antiken Autoren Zuverlässiges herauszuschälen, wirkliche Geschichte, im Gegensatz zu den „conventionellen Lügen" festzustellen. Jacob Bernays charakterisirt in seiner Recension des römischen Staatsrechtes von Mommsen Rom dahin, daß er es für eine von Advocaten vertheidigte Festung erklärt, die innerhalb der Mauern selbst einander bekämpften. Was thun wir da mit den heroischen Römern, an die auch nach Niebuhr noch geglaubt wurde? Wie denken wir uns heute die Leute des Romulus? Welche Sprache sprachen sie? Welche Waffen trugen sie? Wie waren die Mauern gebaut, die Remus übersprang? Wir wissen davon heute weniger als von den Deutschen des Armin. Um 195 vor Christo drangen griechische Kunstformen zuerst in Rom ein, Brunn's Meinung zufolge: kein heutiger Maler würde den Kampf um die Sabinerinnen so malen können wie David vor etwas weniger als hundert Jahren noch, von dem damals angenommen wurde, daß er die reale Existenz der Römer zum ersten Male wieder wahrhaft dargestellt habe. David's römische Krieger könnten ebenso gut vor Troja gekämpft haben. Und zwar hier wiederum nicht vor dem jetzt zu Tage kommenden Ilion

Schliemanns, ſondern vor dem Troja, an das vor hundert Jahren geglaubt wurde, deſſen Götter und Helden Flaxmann im Anſchluſſe an die griechiſchen Vaſenzeichnungen am glaubwürdigſten dem Publicum damals in die Seele pflanzte. Wie ſah Latium aus, als Rom gegründet wurde? Iſt es überhaupt möglich, ſich von den damaligen Zuſtänden eine Vorſtellung zu machen? Das Landſchaftliche iſt von Hehn reconſtruirt worden. Die Urrömer mögen ſo etwas vom Weſen der erſten californiſchen Anſiedler gehabt haben. Wir leſen von „Clans“ und „Cantonen“, um die damaligen Verhältniſſe zu bezeichnen: Begriffe alſo, die Schottland und die Schweiz liefern müſſen, heute aber ſchon nicht mehr modern genug klingen. Für Attika finde ich „Gau“ angewendet. Immer das Beſtreben, auf uns bekannte Begriffe zu kommen. Wir leſen von römiſchen „Linienſchiffen“ und dergleichen: wir ſollen fühlen, daß es in den antiken Seeſchlachten ziemlich zugegangen ſei wie heute. Das Heute dominirt. Aus dem, was wir als unſere eigene Exiſtenz empfinden, ſoll die der antiken Völker abgeleitet werden. Wir verſtehen innerhalb früherer Epochen das nicht, was mit unſeren neueſten Erfahrungen nicht zuſammenhängt.

Eigentlich kann die geſchriebene Hiſtorie hier ſchon nicht mehr recht vorwärts und begnügt ſich lieber damit, nur Material zu ſammeln. Ein Maler hat unſere Geſchichtsſchreiber ſchon überholt. Alma Tadema (der in London lebt) hat ſich in verſchiedene Epochen der alten Welt, zumal in die der Römer, hineingelebt. Seine Römer und Römerinnen erſcheinen uns als durchaus verſtändlich: Leute wie von heute, in römiſcher Tracht auf Marmorbänken ſitzend. Dieſelbe gewöhnliche Durchſchnittsgeſellſchaft, die uns umgibt, nur daß die Geſpräche in lateiniſcher oder griechiſcher Sprache geführt werden. Die durchdringende Nüchternheit, die Alma Tadema's Gemälde ſo überzeugend und glaubwürdig erfüllt, hat das geſammte Daſein jener vergangenen Zeiten für uns jetzt angenommen. Nur das Mittelmäßige hält man für wirklich. Verſetzte uns ſelber, d. h. das heutige ſouveräne Publicum, ein Zauber plötzlich hinein, ſo würden wir nach einer Woche Alles eben ſo genau kennen wie jene Bewohner der Vergangenheit ſelber und uns eben ſo langweilen und

nach Neuigkeiten ſehnen wie ſie. Dieſes unſerem eigenen Zeitalter ſo künſtleriſch fein aufgeſchminkte Alterthum verlockt. Der großen Maſſe der ſogenannten Gebildeten iſt in der Geſchichte das mittelmäßig Durchſchnittliche heute das eigentlich Geſchehene. Der Triumph unſerer heutigen hiſtoriſchen Phantaſie wäre, Mumien auf irgend einem Wege wieder zum Schwatzen zu bringen und die Laute zu deuten, die dieſe dürren Zungen hervorbrächten. Befriedigen würde uns, da zu vernehmen, die Welt ſei ſich immer gleich geblieben. Und ſo tragen wir kein Bedenken, die politiſchen Fäden der Gegenwart in die vergangenen Jahrtauſende hineinzuweben. Und ſo, von wo aus wir die vergangenen Dinge betrachten: die Gegenwart von jetzt bleibt für die heutige Generation das allein Verſtändliche, Mächtige. Sie ſteckt in uns und formt unſere Anſchauungen, ſie legt den Hiſtorikern die Pflicht auf, die Charaktere der Vergangenheit einfach bürgerlich aus unſeren heutigen Erfahrungen zu erklären.

Können den Schülern immer noch die Autoren in die Hände gegeben werden, als ſei jedes Wort wahr? Soll ihnen das Alterthum immer noch in den Geſtalten vor die Seele treten, in denen etwa zur Zeit der Diadochen der ideale Held der alten Welt gebildet wurde? Soll die als eine ſelbſtgeſchaffene ideale Sprache nachgewieſene Schreibweiſe Cicero's für die Sprache einer ganzen Epoche weiter gelten?

Indeſſen, es gäbe immer noch Gründe, auf dieſe Fragen mit Warum nicht? zu antworten. Beſſer, könnte man ſagen, jene Urzeiten im poetiſchen Lichte phantaſtiſch falſch ſich vorzuſtellen, als mit dem Glauben daran zugleich den Glauben an Blüthezeiten von Völkern überhaupt aufzugeben. Warum die antiken Hiſtoriker nicht ſo leſen, als ob ſie Dichter ſeien? Was wir als Geſchichte abweiſen, könnte als ſchöner Mythus Werth behalten. Wir laſſen manche Dichtung der eigenen Zeit ja ſo gelten. All unſer Beſtreben, nur das für real zu nehmen, was völlig als real zu beweiſen iſt, hindert uns nicht, aus der Hand der Dichter uns Erfindungen bieten zu laſſen, die als echte Abbilder des einſt Vorhandenen aufgenommen werden. Unſer kritiſches Publicum läßt gelten, daß der wirkliche König Philipp, Wallenſtein und Maria

Stuart den Gestalten entsprachen, die Schiller ihnen verleiht. Schon beginnt Kleist's Prinz von Homburg die Consistenz einer historisch unverlässigen Erscheinung anzunehmen, und es könnte sein Armin mit ähnlicher Kraft in die nationale Phantasie eindringen (wozu es der Klopstock's niemals gebracht hat). Shakespeare's Brutus ist uns einleuchtend; seinen Cäsar weisen wir nicht zurück; und für Antonius ist Shakespeare uns sogar beinahe die einzige Quelle. Ohne Schiller's Recension würden wir wahrscheinlich auch bei Egmont so denken. Warum den Kindern da Livius und Cicero verdächtigen? Hierzu könnte noch folgende Erwägung hinzutreten. So sehr wir den neuesten Historikern glauben mögen, davon sind wir überzeugt, daß die Anschauungen noch späterer Geschichtsschreiber einst doch von den ihrigen abweichen werden. Bei diesem vorauszusehenden fortwährenden Wechsel wäre es aber fast gleichgültig, wie wir uns heute die römischen Republicaner vorstellen, ob so wie die, welche sich im vorigen Jahrhundert aus Rollin ihre Kenntniß holten, oder wie die, welche in abermals dreihundert Jahren aus neuen, heute noch unbekannten Lichtquellen vielleicht eine noch andere Beleuchtung der römischen Geschichte gewinnen. Warum also sich nicht hierbei beruhigen und die Kinder weiter mit römischer Geschichte anfüllen, so gut man sie zu liefern im Stande ist?

Dieses Warum müßte unbarmherzig damit beantwortet werden: weil, wenn wir uns auch dazu entschließen wollten, die Schüler in dem alten historischen Glauben weiter festzuhalten, den wir nicht mehr hegen, wir die Lehrer nicht fänden, die sich zu diesem Geschäfte hergäben. Auf den Universitäten haben diese von den alten Märchen nichts mehr gelernt. Sie müßten nach dem Examen erst künstlich für die Rolle instruirt werden, die sie zu spielen hätten. Empfinden aber würden sie auch dann nichts von dem, was für Durchführung dieser Rolle unerläßlich wäre.

Bei Goethe einst hatte sich die Sehnsucht nach Italien bis zur Krankheit gesteigert. Im Anblicke Italiens erhoffte er die Vollendung seines inneren Lebens. Mit welchen Gefühlen sah er, die Alpen hinabfahrend, die sich häufenden Spuren, daß er wirklich dort sei. Wer von da in die Heimath zurückkehrt, war wie geadelt.

Noch vor gar nicht langer Zeit: wer über das Meer von Amerika, von Indien, aus dem heiligen Lande, aus Spanien wiederkam, schien wunderbare Einblicke in verschlossene Geheimnisse gethan zu haben. Heute ist eine Reise um die Welt eine Sache der Zeit und des Geldes: man kommt wieder wie man fortging und keiner fragt danach. Die Gefühle historischer Erschütterung sind vorüber, mit denen Otfried Müller auf der Reise nach Griechenland, Rom berührend, am ersten Tage noch die Treppenstufen des Capitols hinaneilte, die Freude, mit der er den Gesang der Wellen des ionischen Meeres endlich vernahm und der Schauer, mit dem er die Küste Griechenlands zum ersten Male betreten. Unsere heutigen Historiker, deren besondere Domäne Rom ist, sehen die zeitige Vernichtung dieser Stätte mit gleichgültiger Resignation sich als Etwas vollziehen, was nun einmal nicht zu ändern sei. Italien ist für diese praktischen Männer ein Land wie andere Länder. Man steht nicht mehr wie Herder da, der weinend die Säule eines antiken Tempels in seine Arme schloß. Man begibt sich nach Athen in das archäologische Institut und gräbt an der Akropolis eben so kaltblütig mit, wie in Olympia oder Pergamon. Man sieht die Schatten der großen Griechen nicht mehr im Geiste um das Gemäuer und die einsamen Säulen schweben. Die griechische Kunst repräsentirt der Majorität der heutigen archäologischen Gelehrsamkeit nicht mehr das unbegreifliche schöpferische Können eines Lieblingsvolkes der Vorsehung, dessen künstlerische Begabung etwas mit der geheimnißreichen Schöpferkraft der Natur gemein zu haben scheint. Soll, oder vielmehr, kann den Kindern in der Schule immer noch vorgespiegelt werden, diese Empfindungen seien noch maaßgebend? Nur der impressionssüchtige Reisende noch, der sie in seinem Handbuche genau beschrieben findet, reproducirt sie gelehrig als erfüllten sie ihn. Blüthezeiten von Völkern haben wir nur so lange in der Vergangenheit erblickt, als wir sie für uns selbst erwarteten. Wir glauben heute besser zu wissen, was es mit dem Perikleischen, Augusteischen Zeitalter und dem der Mediceer auf sich hatte. Die Aufgabe der „exacten Forschung" ist nur noch, so wenig als möglich subjektives Gefühl in diese Dinge hineinzutragen

und ohne romantiſche Träume die Eigenthümlichkeit der antiken Kunſt in den verſchiedenen Epochen feſtzuſtellen. Ob die Künſtler, die mit Perikles arbeiteten, oder die, welche die Reſidenzen der Diadochen oder der Kaiſer verſchönerten, in Betracht kommen: der hiſtoriſchen Betrachtung müſſen ſie gleicher Aufmerkſamkeit würdig erſcheinen. Denn daß die Perikleiſche Kunſt uns heute unſerer eigenen Kunſt wegen von beſonderem Werthe ſei, iſt nichts, was die forſchende Wiſſenſchaft beeinfluſſen dürfe. Die umfaſſende, coloſſale Mittel erfordernde Arbeit, die der Erforſchung der antiken Kunſt innerhalb aller Epochen ſich heute zuwendet, bringt für unſer innerſtes Gedankenleben keine beſondere Förderung mehr mit ſich, ſondern bildet nur einen Abſchnitt der alle Symptome des irdiſchen Daſeins in allen Jahrhunderten gleichmäßig in Betracht ziehenden wühlenden und aufſpürenden Thätigkeit. Unſere Blicke wenden ſich, wenn vom Vergangenen die Rede iſt, unwillkürlich nicht mehr auf Italien und Griechenland. Von vielen anderen Stellen her dringt hiſtoriſches Material auf uns ein. Aegypten und Babylon bieten ihre ſteinernen Bibliotheken zum Studium dar; an vielen Stellen der Erde wird gegraben und gefunden. Vor allem aber: ſeit nun Jahrzehnten ſchon haben die Deutſchen Archive ſich geöffnet! Die Freiheit iſt gewährt, faſt bis in die Gegenwart hinein, in ungeheure Maſſen von Thatſachen einzudringen, die von Wichtigkeit für das Verſtändniß der Gegenwart ſind. Hier finden wir Kraft und Größe, die nicht mythiſch ſind. Sie zu verſtehen und in ſich aufzunehmen, will unſere jüngere Generation vorbereitet werden. Viele von den Aelteren empfinden heute wohl, eine wie andere Erziehung wir hätten empfangen ſollen, um den Aufgaben beſſer zu genügen, die der neueſte Tag an uns ſtellt. Wir wiſſen, daß wir Deutſche uns früher oder ſpäter, vielleicht ſehr bald, auf Leben und Tod zu vertheidigen haben werden und daß die Gedankenarbeit dazu ebenſo wichtig ſein wird als die phyſiſche. Wir fühlen, wie wenig wir von unſerer Geſchichte wiſſen.

Es handelt ſich alſo nicht bloß darum, den Schülern der lateiniſchen Schulen heute etwas Kenntniß vaterländiſcher Dinge beizubringen, damit ſie verſtehen, warum der Tag der Schlacht von

Sedan gefeiert werde; vielmehr es fragt sich, ob die Fülle dessen, was das neueste Studium der nationalen Entwicklung darbietet, den Stoff des althergebrachten Lehrmaterials nicht umgestalten müsse, ob der Einfluß dieser wichtigen und wuchtigen geistigen Masse auf unsere Schulen länger zurückgehalten werden könne. Die Griechen haben ihre Kinder und Jünglinge an den Schriften ihrer eigenen Nation einst herangebildet. So auch die Römer. Soll uns das verwehrt sein? Das Leben, das wir führen und das, dessen Bevorstehen wir empfinden, bedingt die Fähigkeit, mit Gedanken zu wirthschaften, für deren Ausbildung die antike Literatur genügende Vorübung nicht mehr darbietet.

3. Goethe und die Seinigen.

Als ich 1874 und 1875 an unserer Universität Vorlesungen über Goethe hielt, war das in dieser Form und für Berlin etwas Neues. Ich hielt sie auch deshalb, weil ich die Nothwendigkeit einer Professur für Neuere Deutsche Literatur zu zeigen hoffte. Es bedurfte aber noch ziemlicher Zeit, ehe diese gegründet und Wilhelm Scherer berufen wurde. Nach Scherer's Tode dagegen war die Nothwendigkeit, daß an unserer Universität über Neuere Deutsche Literatur gelesen werde, schon so evident, daß die Universität keine Zeit verlor, die Neubesetzung der Stelle zu beantragen.

Als ich die von mir gehaltenen Vorlesungen zuerst im Druck erscheinen ließ, waren wenig Leute da, an die ich mich als Fachgenossen wendete. Hirzel, von Loeper, Düntzer, Suphan und Julian Schmidt: keiner darunter mit einer Universität in Verbindung. Ich führe sie namentlich an, damit recht deutlich sei, in welcher Beschränktheit diese Anfänge sich hielten. Salomon Hirzel, Verlagsbuchhändler in Leipzig, seiner Verdienste um die Wissenschaft wegen zum Doctor der Philosophie gemacht, im Besitz des umfangreichsten Materials, das er mit einer gewissen Heimlichkeit behandelte und das durch sein Testament der leipziger Stadtbibliothek vermacht worden ist. G. von Loeper, hoher Staatsbeamter, der nur seine Nebenstunden der Beschäftigung mit Goethe widmen durfte. Düntzer, noch nicht zu der Bitterkeit gesteigert, die ihn heute erfüllt.

Suphan von seiner Thätigkeit am Gymnasium fast aufgezehrt. Julian Schmidt, die Dinge im freiesten Sinne auffassend, von philologischer Behandlung weit entfernt. Jahn, Goedeke, Michael Bernays waren mir nur aus ihren Arbeiten bekannt. Scherer, in Straßburg, hatte sich nach dieser Richtung kaum aufgethan. Erst mit seinem Eintritte in Berlin organisirte sich an den Universitäten eine Schule, und jüngere Männer bereiteten sich auf Bearbeitung der Goethe und dessen Kreis betreffenden Dinge als Lebensaufgabe vor. Ich hatte 1874 von einer bevorstehenden „Goethe-Wissenschaft" gesprochen. Das erschien damals gewagt. Heute schon meint man beinahe, sie habe niemals fehlen können. Unsere Goethe-Vereine zählen Tausende von Mitgliedern, die sich jährlich vermehren. Die neue Weimarer Ausgabe wird gekauft, als ob nicht schon seit über hundert Jahren unablässig die Werke Goethe's immer von Neuem gedruckt worden wären. Jeder neuaufgefundene Brief aus seiner Feder wird von dem bereits vielbändigen Goethe-Jahrbuche gern aufgenommen.

Woher dieser frische Eifer? Diese sich in immer weiteren Kreisen ausdehnende Theilnahme? Was ist uns Goethe?

Im Hause eines amerikanischen Ansiedlers, in der wüsten Verlassenheit des Westens, fand ein Reisender zwei Bücher: die Bibel und Shakespeare. Der einzige geistige Hausrath des Mannes. Diese beiden Werke bedeuteten die Welt für ihn, der er in seiner Verlassenheit für immer vielleicht entrückt war. Vergangenheit und Zukunft enthielten sie für ihn und die Seinigen. Goethe's Werke könnten einem Deutschen dieselben Dienste leisten. Mitten in fremde Wüsten verschlagen, würde er in Goethe's Götz und Iphigenie und Faust Alles finden, was er auf Nimmerwiedersehen verlassen hatte. Der Klang der Muttersprache würde ihm nicht schöner entgegenschlagen können als aus ihnen. Die Tiefe des Deutschen Frauengemüthes, die eigene Sehnsucht nach dem Vaterlande würde darin enthalten sein. Er bedürfte nicht mehr, wenn wir Luther's Neues Testament noch hinzudenken. Und so würde Schiller's Wallenstein das Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges ihm vor die Seele stellen, und aus Herder's Ideen würde er eine Weltanschauung

ſchöpfen, die heute noch die geiſtige Entwicklung der Menſchheit eben ſo ſchön und überzeugend aufbaute als ſie das beim erſten Erſcheinen des Buches für Goethe in Italien gethan. Solche Dienſte vermöchten weder griechiſche noch lateiniſche Autoren ihm zu leiſten, und wenn er noch ſo vertraut mit ihrer Sprache wäre.

Wir verdanken Goethe mehr als wir wiſſen.

Wir ſehen unſer Jahrhundert überfluthet von einer die Phantaſie der Völker aufs äußerſte reizenden und verwirrenden Literatur. Gebilde von trügeriſcher und erlogener Natürlichkeit drängen ſich aus der Phantaſie Derer, die ſie ſchufen, in die der Anderen, die ſie in ſich aufnehmen. Ein verführeriſches Gewebe ſcheinbar wirklicher Erfahrungen, die in Wahrheit aber weder jemals erlebt worden ſind, noch erlebt werden können, umgibt die Menſchen und hält ſie in geiſtiger Gefangenſchaft. Dramen und Romane führen in mächtiger Verbreitung ſolche Schöpfungen mit ſich, die wie beängſtigende Nebelmaſſen ſich um uns lagern. Wie Sonnenſtrahlen aber durchbrechen die Worte der großen Dichter ſie. Darüber gibt es keine ſtatiſtiſchen Tabellen, in wie viel durch die couranten Lügen der Zeit verdüſterte Menſchenſeelen die Worte der wahren Dichter einſtrömend Licht und Wärme verbreiteten. Dafür kann auch keine Dankbarkeit bewieſen werden, als durch die Wirkung ſelber, die vollbracht wurde und die wie unſichtbarer Opferdampf zu unſichtbaren Regionen emporſteigt. Empfunden haben es ſicherlich Viele. Wenn Friedrich der Große ſagte, der einzig wirkliche Ruhm ſei doch nur der eines großen Schriftſtellers, ſo kann er nichts Anderes im Sinne gehabt haben. Statuen, die man ihnen errichtet, ſind ſo wenig Münze, ſolche Schulden auszugleichen, als koſtbare Armbänder Abzahlungen etwa, die Liebe und Treue einer Frau zu bezahlen. Solche Rechnungen ſchließen ja niemals ab, ſondern werden im Laufe der Zeit nur immer größer. Ein Schwarm von Dante-Statuen hat ſich auf Italien niedergelaſſen, ſeitdem es ein einiges Königreich geworden iſt. Das fühlen die Italiener wohl, daß Dante's Sprache und ſeine Gedanken die geiſtige Bewegung geſchaffen haben, deren Reſultat das einige und freie Italien war. Hunderte von Jahren mußten vergehen, ehe Dante ſeinem Vater-

lande dieſe Wohlthat erweiſen konnte. Die Bildſäulen, die man ihm heute ſetzt, dürften alle wieder fortgenommen werden, ohne daß er an ſeinem Ruhme und ſeine Werke an Wirkſamkeit etwas verlören. Dante kann heute nicht belohnt werden, weil ſein Wirken noch nicht abgeſchloſſen iſt. Was er ſeinem Volke geleiſtet hat, iſt groß genug: vielleicht aber, wenn die Barbarei, die als hereinbrechendes Uebel von manchem Italiener ſelbſt für ſein Volk gefürchtet wird, wirklich einmal eintritt, wird Dante noch viel gewaltigere Arbeit finden und auch dann wieder, daran zweifle ich nicht, ſiegreich zum Beſten ſeines Vaterlandes ſie auf ſich nehmen.

Goethe und Schiller ſtehen erſt im Beginne ihrer Laufbahn. Ihnen ſind vielleicht noch fruchtbare Aufgaben vorbehalten. Haben wir heute ſchon die richtige Schätzung ihres Werthes? Ermeſſen wir den vollen Inhalt ihrer Arbeit? Man gedenke, oder, denn das Wort paßt nicht ganz, man lerne wieder kennen, mit welcher Anſtrengung Wilhelm von Humboldt ſein Wiſſen daranſetzte, Schiller's und Goethe's Gedanken gerecht zu werden. Humboldt, der die Verehrung ſeiner Zeit für das Alterthum am eindringlichſten ausgeſprochen hat, ſah Schiller und Goethe als geiſtige Mächte an, deren Aeußerungen zu deuten, zu den höchſten Aufgaben gehörte. Wie völlig ordnete er, der große Gelehrte, ſich ihnen unter. In wie hohem Grade erkannte Wolff, der Homerforſcher, einer der hochmüthigſten Philologen, Goethe's Superiorität doch an, und wie ſehr war ihm an ſeiner Zuſtimmung gelegen. Heute iſt dieſes Erkennen Goetheſcher Gedanken faſt zu ſehr ſchon der Sprachgelehrſamkeit zugefallen. Man fängt ſchon an, mehr auf die Kritik der Form als auf den Inhalt zu achten, als ob die Feſtſtellung der richtigen Lesart das Verſtändniß des Inhaltes ohne Weiteres mit ſich führe. Um Goethes Werke auszulegen, dazu genügt es nicht, Ausgaben und Manuſcripte zu vergleichen. Goethe und die Seinigen zu deuten bedarf es günſtiger, ſelten eintretender Stunden. Wenn ein Volk wie das unſere zweitauſend Jahre brauchte, um zwei ſolcher Geiſter endlich hervorzubringen, ſo iſt deren Gedankenbereich nicht Jedem gleich zugänglich, der ſich etwa dazu berufen glaubte, ihn auszumeſſen.

Nicht verwunderlich aber darf uns dünken, wenn ernste Arbeit sich Goethe und den Seinigen endlich nun zuwendet. Es scheint, daß der eigenen Sprache gegenüber fremde Sprachen den romantischen Klang verloren haben, den sie für das Deutsche Ohr bis dahin hatten.

4. Der Uebergang.

Die Welt erfüllt der Drang nach Erreichung eines unbekannten Zieles, dem zu Liebe die ungeheueren Anstrengungen gemacht werden, deren Zeuge wir sind. Es ist, als empfänden alle Völker der Erde, jedes in seiner Art, Vorbedingung für einen allgemeinen geistigen Ringkampf sei, sich vom Vergangenen als maaßgebender Macht zu befreien und zur Aufnahme eines Neuen sich tauglich zu machen. Erfindungen und Entdeckungen, meist unerhörter Art und oft von umfassenden augenblicklichen Folgen begleitet, befördern diesen Zustand unseres erwartungsvollen Fortmarschirens in geschlossenen Massen. Wohin?

Es belebt uns ein Gefühl, als ob die gebrachten Opfer später einmal, jedes einzelne als gering, alle zusammen als unentbehrlich erscheinen müßten. Das Ziel ist: die gesammte Menschheit in ihrer letzten Gestaltung zu einem Reiche von Brüdern zu machen, die nur den edelsten Beweggründen nachgebend gemeinsam sich weiter bewegen. Wer die Geschichte nur auf der Karte von Europa verfolgt, könnte glauben, ein gegenseitiger allgemeiner Mord müsse unsere nächste Zukunft erfüllen; während der, der sie am Globus studirt, sich der Gewißheit hingeben darf, daß vielmehr die Stunde herannahe, wo die in gleichen Gedanken höchsten geistigen Strebens vereinten germanischen Völker all den ungezählten Millionen Asiens und Afrika's und was der Erdkreis sonst beherbergt, den Weg zu den wahren Gütern des menschlichen Lebens erschließen werden. Man gestatte diesen Gedanken, der mit unsern ungeheuren kriegerischen Rüstungen und denen unserer Nachbarn nicht im Einklange zu stehen scheint, an den ich aber glaube, und der uns erleuchten muß, wenn es nicht überhaupt besser sein sollte, das menschliche Leben durch einen Gemeinbeschluß abzuschaffen und einen officiellen

Tag des Selbſtmordes anzuberaumen. Wir ſtreben heraus aus den Feſſeln der Engherzigkeit und des Egoismus, in denen das Leben uns halten würde, eröffneten dieſe Ausſichten ſich nicht, die dem Drang ins Große, Allgemeine die Möglichkeit einer Bethätigung gewähren. Wir bewundern die Thaten unſerer Heere in den letzten Jahrzehnten mit gerechtem Stolze, aber wir haben zugleich im Auge, was mit gewaltiger Energie des Leibes und der Seele einzelne Männer in den unwegſamen Welttheilen gethan haben und thun, in die die Gedanken edlerer Exiſtenz jetzt hineingetragen werden.

In dieſem Sinne haben Goethe und Herder die Welt umfaßt.

Es iſt nicht bloß die ſich erſchließende Möglichkeit, die Geſchichte des eigenen Volkes kennen zu lernen, die die jüngere Generation gegen die Geſchichte der älteren und alten Welt einnimmt. Es iſt auch nicht die auflöſende Kritik der Gelehrten, die unſere Jugend gegen die Berichte über das, was von den Griechen und Römern Großes geleiſtet worden iſt, mißtrauiſch macht. Sie empfindet ſich inmitten von Erlebniſſen, Erfahrungen, Anſchauungen und Erwartungen, von deren Weite kein Römer oder Grieche etwas ahnte. Sie fühlt zugleich, daß dieſer geiſtige Zuſtand das Element ſei, innerhalb deſſen die Fortgeſtaltung des Vaterlandes ſich vollzieht. Rom und Athen ſtehen ihr ferne. Was ſie bedeuten, wiſſen wir; was ſie waren, erfüllt uns mit Ehrfurcht; die rückwärtsgekehrte Sehnſucht aber, von der ich ſprach, hat uns verlaſſen. Es iſt heute für einen Mann wichtiger, inmitten des Parlamentes Dinge zu ſagen, welche ergreifen, einſchlagen und fördern, als im Kreiſe einer feingebildeten Geſellſchaft von Philologen und philologiſch denkenden Hiſtorikern als Jemand zu gelten, welcher allenfalls auch den Mund aufthun dürfe, wenn von der alten Welt die Rede ſei. Männer wie Ariſtoteles oder Cicero würden, in unſere Mitte geſtellt, das heutige Leben des neueſten Tages wohl begriffen haben; dieſer Gedanke aber gibt nicht die Erlaubniß, die geſammten inneren Kämpfe des griechiſchen und römiſchen Volkes als das anzuſehen, was unſere Jugend am Beſten für ihre eigene Zukunft vorbereite. Wollten wir dieſe Aenderung des Standpunktes beim

öffentlichen Unterrichte verkennen, so könnte bei uns eine nationale Majorität sich bilden mit dem Feldgeschrei: lieber die Kinder überhaupt nur Lesen, Schreiben und Rechnen und andere elementare Dinge lehren, als ihnen einen Wust von der Vergangenheit angehörigen Dingen in das Hirn zu pflanzen.

Die Noth des Tages zwingt uns so zu denken. Jeder Weg wird heute ins Auge gefaßt und sogar Seltsamkeiten empfangen Bedeutung. Es erhebt die Ueberzeugung angesehener Naturforscher ihre Stimme: daß die Schule auf Mathematik und Naturwissenschaft zu basiren sei. Wie sollte das möglich sein? Meinen Erinnerungen nach befand sich in den Schulclassen, in denen ich saß, stets eine kleine Anzahl von für die Mathematik vorzüglich begabten Schülern, nur Wenige der Masse der Andern gegenüber. Es müßte die bei diesen Wenigen hervorstechende besondere Anlage die der Majorität sein, wenn man in diesem Sinne das Schulwesen umgestalten wollte. Versuche in dieser Richtung werden darum nicht aufgegeben. Es ging mir dieser Tage eine Doctordissertation zu, die sich mit der Anatomie der Regenwürmer beschäftigt. Ihr Verfasser stellt drei Thesen auf, zwei davon naturwissenschaftliche Probleme betreffend, die dritte: „Der Unterricht in den Naturwissenschaften verdiente sowohl als Grundlage einer allgemeinen Bildung als auch zum Zwecke der sogenannten ‚Geistesschulung' entschiedenen Vorzug vor demjenigen in den alten Sprachen." So urtheilt Jemand, der, nachdem er das Gymnasium verlassen, Sprachen, Geschichte und Philosophie nicht mehr berührt zu haben scheint. Wer ihm das aber zum Vorwurfe machen wollte, dem könnte er mit der Frage erwidern, wie weit unseren Philologen denn die Naturwissenschaften bekannt seien. Die Welt der Zukunft, die über die ganze Erdkugel sich ausbreiten werde in einem ungeheuren Netze gemeinsamer Gedanken, habe nicht mehr von dem auszugehen, was die genialen Bewohner einiger am Mittelmeere gelegener Cantons vor ein- oder zweitausend Jahren, damals doch auch nur zum eigenen Gebrauche, geistig geschaffen hätten. Was uns nöthige, diese veralteten Schriften als das Unentbehrliche zu verehren? Suchen wir innerhalb unserer Zeit aus eigener Kraft

das zu thun, was wir verantworten zu können glauben, und gestatten wir auch allen nachfolgenden Generationen so zu denken.

Das Gefährliche solcher Stimmungen fühlen die wohl, in deren Händen die Leitung des Erziehungswesens liegt. Aber sie wissen zugleich, wie festgenagelt sie sind. Handelte es sich nur darum, wohlgeartete Sprößlinge guter Familien mit Hilfe sorgfältig dafür ausgewählter, erfahrener Lehrkräfte (Leute, wie Rousseau sie im Erzieher seines Emil schildert), so weit zu bringen, daß sie mit denjenigen Kenntnissen und Gesinnungen ausgerüstet ins Leben endlich einträten, die dem Ermessen der Erfahrensten zu Folge die gesündesten und fruchtbarsten sind, so würde die Schulfrage wenig Bedenkliches bieten. Das Alte ließe sich still beseitigen, das Neue unmerklich an seine Stelle setzen. Es käme ja nur auf Versuche an, die sich leicht redressiren ließen. So ideal aber liegen die Verhältnisse nicht: die Aufgabe des Staates ist, Lernstoff fest aufzustellen, über dessen Aufnahme ins Gedächtniß Examina sich vornehmen lassen, einerlei, wer zu ihnen sich meldet, einerlei, wer sie abhält. Und auf Zulassung zu diesen Prüfungen, von denen Viel oder Alles bei manchen Schülern abhängt, hat jeder junge Mensch ein Recht. Und bei den Prüfungen handelt es sich um klare Rechnung: was man gelernt habe und wisse, und was nicht. Nur ein Unerfahrener könnte wähnen, eine plötzliche Umgestaltung unserer Schulen sei möglich. Unser Schul- und Prüfungswesen entspricht allgemeinen Verhältnissen, deren Zwang ein fast allmächtiger ist.

Was soll geschehen? Radicale Umänderungen würden unübersehbare Nachtheile mit sich führen. Dem Beharren auf dem alten Wege gegenüber aber steht, was die Gymnasien zumal anlangt, der, wenn nicht eingestandene, so doch allgemein als eingestanden angenommene Bankerot der bisherigen Methode. Aenderungen sind also nöthig. Nur das Gefühl dieser Nothwendigkeit kann die, welche über die Schulfrage nachgedacht haben, bewegen, sich über sie auszulassen. Mit welchen Vorbehalten auch ich also hier mich vernehmen lasse, sei hiermit erklärt.

Man wird immer Scheu tragen über Dinge öffentlich zu reden, die man nicht aus eigener Thätigkeit genau kennen gelernt

hat und mit denen man zu gleicher Zeit bedeutende Männer, sowohl selbstthätig als theoretisch sie in Betracht nehmend, beschäftigt sieht. Nichts natürlicher, als diesen den Vortritt zu lassen. Deutschland ist erfüllt von ausgezeichneten Schulmännern, von Gelehrten sodann, denen die Ausbildung der Lehrer obliegt, sowie von Beamten, welche das Schulwesen leiten. Wie denken sie? Es scheinen die Dinge so zu liegen, daß gerade diese drei Classen das Eingreifen weiterer, auch nicht fachmännischer Betrachtung wünschen. Statt abzuwehren, als solle man sich nicht in das mischen, was sie selbst doch füglich am besten wissen müssen, weisen sie Gespräche darüber nicht nur nicht zurück, sondern fordern sie heraus. Immer pflegt den Zeiten größerer Umgestaltungen eine Epoche allgemeiner Debatten vorauszugehen, wo das gesammte Publicum sich als Parlament constituirt: nicht sich eindrängend, sondern eher dazu eingeladen.

Das Publicum, wenn es sich einmal eines Themas bemächtigt hat, pflegt es von den allgemeinsten Gesichtspunkten aus anzugreifen. Die Aufgabe der Schulen ist, sagt es, Kinder und junge Leute zu erziehen. Ihren ungeschulten Geist für die Zeiten vorzubereiten, wo sie aus eigener Kraft selbst einmal Kinder zu erziehen, oder, wenn es ihr Lebensberuf ist, Schule zu halten berufen sein werden. Das Beste, was das Jahrhundert hervorbringt, soll zunächst in seinen Keimen erst in die jugendliche Brust eingepflanzt werden. Nicht die Früchte schon sind zu genießen, sondern ihr Genuß in reifen Jahren soll möglich gemacht werden.

Sehen wir unsere Schulen und Universitäten daraufhin an, so tritt uns nicht dies aber, sondern ein unsicheres, unerfreuliches Treiben entgegen, Kinder und Jünglinge für „Examina" vorzubereiten. Nicht das ihnen zu vermitteln, was ihrem Geiste frommt, steht in erster Ordnung, sondern in sie einzuprägen, was sie in den Prüfungen für verschiedene Berufszweige zu wissen brauchen. Meine Aufgabe hier ist nicht, auszufinden, was an die Stelle dieser Prüfungen zu setzen sei: aber auch wenn nichts zu finden wäre, das sie beseitigte, berechtigt bliebe trotzdem die Klage. Und das Traurige ist, daß die Kinder und jungen Leute diese Arbeit

für das Examen faſt ſchon als das maaßgebende anſehen. Lernen iſt für ſie, die Kunſt ſich anzueignen, im Examen nicht durchzufallen.

Es hat etwas Empörendes für mich, wenn Studirende von mir zu erfahren wünſchen, was von den Dingen, die vorgetragen werden, ſie „zu wiſſen" brauchen und was nicht. Und doch hat mich ſelber dieſe Rückſicht auf das im Examen Nothwendige ſchon ſo tief herabzuſteigen genöthigt, daß ich in den Vorleſungen bei beſtimmten Dingen ausſpreche, ich machte darauf aufmerkſam, „man müſſe ſie wiſſen". Faſt ſcheint mir manchmal, als ſei die unbeſtimmte Freude, das Gebiet alles zu Wiſſenden endlich nun betreten zu haben, das weite jugendliche Allesumfaſſenwollen, unſrer Jugend abhanden gekommen, das Jeden doch ergreifen muß, der als wirklicher Student endlich nun am Fortſchritte der Forſchung ſelber betheiligt zu werden glaubt. Kein Wunder, wenn eine Jugend, die nur auf das „Wiſſenmüſſen im Examen" erzogen worden iſt, die ſorgloſen Stunden in der Kneipe denen vorzieht, wo ſie ſich ſorgenvoll das in den Kopf hineindrehen läßt, was nun einmal als darin vorhanden nachgewieſen werden muß. Spätere Generationen werden uns einmal für dieſen Zuſtand der Dinge verantwortlich machen und ſich in ihrem Urtheil wenig daran kehren, wenn als Vertheidigung angeführt wird: es ſei nun einmal anders nicht möglich geweſen.

Hier nun kehre ich zu Goethe zurück.

Ich erhoffe vom breiteren Eintritte Goethe's und der Seinigen in unſeren höheren Unterricht den Beginn der Umgeſtaltung des Schulweſens, zu der der Weg geſucht wird. Ich erwarte von Goethe und den Seinigen keine Verdrängung der claſſiſchen Sprachen, vielmehr die Rückkehr in ein geſunderes Verhältniß zur Alten Welt und ihrer wunderbaren Cultur.

Goethe's, Leſſing's und Herder's Schriften führen uns nach Rom und Griechenland zurück, und die Frage kann auch heute noch aufgeworfen werden, ob die Alte Welt, wie ſie ſie im Geiſte erblickten, nicht die wahre geweſen ſei, und ob ihnen nicht abgelernt werden könne, in dieſe Anſchauung uns zurückzuverſetzen. Ihre

Zeiten waren die eines natürlichen Verhältniſſes zu Gegenwart und Vergangenheit. Das hinter ihnen und um ſie her Liegende erfaßten ſie mit gleicher Ehrfurcht. Ihrer Auffaſſung nach bleiben die Schönheit und die Tiefe der griechiſchen Dichter, Philoſophen und Geſchichtſchreiber, die Präciſion und Eleganz der lateiniſchen als geiſtige Lebensmomente uns blutsverwandter Völker unangetaſtet, auch wenn wir von einer Blüthe unſerer eigenen Literatur heute daneben reden. Die Frage drängt ſich auf, ob die unfruchtbare Art, wie wir unſerer Jugend dieſe Werke nahe bringen, nicht die Schuld trage, daß die Uebelſtände eingetreten ſind, die wir beklagen. Ich begegne an vielen Stellen heute dem Glauben, nicht auf die Gedanken eines Autors, ſondern auf die Sprache, Sprache als Wortſtoff genommen, komme es an. Ich meine, im Gegenſatz dazu, daß die vorzugsweiſe ſprachwiſſenſchaftliche Behandlung der antiken Autoren deren wahren Fruchtertrag beeinträchtige. Ich glaube, daß der Zuſammenhang unſerer heutigen Cultur mit dem Gedankenleben der antiken Welt, daß die Dankbarkeit, die wir den Dichtern und Denkern wie den Künſtlern Griechenlands und des alten und neuen Italiens ſchuldig ſind, daß die geiſtige Nichtigkeit, in der wir ohne ſie umhertappen würden, den Schülern unſerer höheren Lehranſtalten klar gemacht werden müſſen. Unter einem neuen Lichte müſſen Italien und Griechenland als der Boden wieder erſcheinen, auf dem die Bedingungen des geiſtigen Fortſchrittes auch heute noch zu ſuchen ſind. Die Meinung, daß die Anſchauungen Goethe's — ich nenne in ihm die Uebrigen mit — deshalb veraltet ſeien, weil uns, fünfzig Jahre nach ſeinem Tode, umfangreicheres Material und beſſere Methoden zur Verfügung ſtänden, iſt nicht die richtige. Falſch wäre der Weg durch Goethe zum Alterthume nur, wenn wir nicht, wie Goethe ſeines Theils einſt gethan, von uns ſelbſt zugleich ausgehen wollten. Es kommt nicht ſo ſehr darauf an, was er ſah, als wie er ſah. Wie groß iſt ſein Wiſſen, die Klarheit ſeines Wirkens, die Schönheit ſeiner Darſtellung! Ich las dieſer Tage eine der mannigfachen Abſchätzungen Winckelmann's, in denen unſere heutigen Archäologen ihm gegenüber Stellung ſuchen. Hervorgehoben wurde, wie wenig Winckel-

mann, im Vergleiche zu dem heutigen Reichthume an Material, mit den Werken griechiſcher Plaſtik bekannt geweſen ſei! Als ob Männern ſeines Ranges der Anblick eines einzigen Werkes nicht mehr enthüllte als andern der intime Beſitz ganzer Muſeen! Einſt zu erhoffende Vollſtändigkeit des Materials iſt hier überhaupt ja eine Täuſchung. Immer werden die Werke der größten Künſtler des Alterthums nur geahnt werden können. Was Goethe und die Seinigen bildete, war die Fähigkeit, an das, was ihnen zufällig vorlag, ihre weltüberblickenden Gedanken anzuknüpfen. Durch einen wunderbaren Inſtinkt wurden ſie auf das Richtige hingelenkt und ſelbſt ihre Irrthümer ſind lehrreich. Ohne Zweifel wußten Ariſtoteles und Plato Vieles nicht, was jeder Student heute lernen kann; dieſe ihre Unbekanntſchaft mit dem heutigen Lehrſtoffe aber hindert nicht, daß ihre Schriften heute auf die leiſeſte Gedankennüance hin nicht ſorgfältig immer von Neuem geprüft werden. Wir würden uns berauben und herabſteigen, wenn dieſe Mühe dieſen Männern gegenüber jemals eine geringere werden ſollte, und ſtellen die, welche ſich mit dieſer Kritik beſchäftigen, mit Recht ſehr hoch. Nicht anders ſind die zu betrachten, die unſeren Claſſikern heute ihre Arbeit widmen.

Daß viele Thatſachen den Blicken Goethe's und ſeines Kreiſes ſich anders dargeboten haben würden, wenn er heute gelebt hätte, wird man nicht beſtreiten wollen; daß ſeine Weltanſchauung aber eine überwundene ſei, hat Niemand das Recht zu behaupten. Wir lenken neu in ſie ein! Die franzöſiſche Revolution mit ihren ein Jahrhundert erfüllenden Folgen hatte den Gedanken Voltaire's, der (Deutſchland mit einbegriffen) die Jahre, in denen er lebte, geiſtig repräſentiert, ſcheinbar eine ſcharfe Verneinung entgegengeſtellt. Nie ſind Hoffnungen großartigſter Art furchtbarer Lügen geſtraft worden als die der Humanitätsfreunde von vor 1790. Aber man bemerke wohl, wie wir heute zu ihnen zurückkehren! Wie wir das Freundliche, Heitere, Ruhige, Hoffnungsvolle, Genießende der Weltanſchauung des vorigen Jahrhunderts als etwas unſerer Zeit Fehlendes empfinden, das zurückzuerlangen ſei. Wie die alte griechiſche Lehre, daß, neben dem Leben der ſchaffenden Arbeit, für

edlere Naturen ein Leben ſchöpferiſcher Betrachtung hergehen müſſe. neues Licht empfängt. Es iſt wunderbar, wie unſerem modernſten. auf angeſtrengter gemein nutzbringender Thätigkeit des Einzelnen beruhenden Volke, den Amerikanern, dieſe Wahrheit ſich plötzlich aufthut, und eine ideale Sehnſucht nach den höchſten geiſtigen Gütern der Menſchheit nicht nur dort zur Stiftung von Univerſitäten, Bibliotheken und Kunſtſammlungen führt, ſondern auch die jungen Leute herüber nach Europa treibt, wo ſie der reinen wiſſenſchaftlichen Betrachtung ſich hingeben. Laſſen wir unſere Blicke umherſchweifen, um das Herrlichſte zu entdecken, was heute und ehedem die Menſchheit gethan hat. Wenn wir alle Nationen zuſammenfaſſen: den ſchönſten und edelſten Gebrauch von Sprache haben die Griechen gemacht; ihre Kenntniß eröffnet allein den Weg zu vollendetem Verſtändniſſe deſſen, was eine Sprache zu leiſten vermöge. Aber dieſe wunderbaren Gedankenforſcher ſchreiben in gewiſſem Sinne doch ſo, als ſchriebe jeder nur für ſich ſelber. Jeder ihrer Autoren formt ſich ſeinen geiſtigen Dialekt: mag, wer lieſt, ihn zu verſtehen ſuchen. Wie wäre es auch anders möglich bei Schriftſtellern, die in Beobachtung des Menſchlichen zu einer Klarheit gelangt ſind, deren Steigerung kaum möglich erſcheint, und die im Beſtreben, die Reſultate ihrer Erkenntnißarbeit auszuſprechen, die höchſte Stufe erreicht haben. Von den Römern iſt Keiner ſo tief in die eigenen Schachte der Gedanken hinabgeſtiegen: ſie waren ſtark im Aufnehmen und Verarbeiten. Die Römer aber reden und ſchreiben für den öffentlichen Gebrauch: Jeder ſoll verſtehen, was gemeint ſei. Das oft zu Zarte, Schwebende des griechiſchen Gedankenausdruckes lehnen ſie ab: jeder Zweifel ſoll unmöglich gemacht werden. Dies der Grund, warum Latein und Griechiſch, eins wie das andere, unentbehrlich ſind. Goethe war des Griechiſchen nicht allzu mächtig: aber wir bemerken, wie er ſich mit zunehmendem Alter mehr und mehr den Griechen zu nähern ſucht. Der Wunſch, daß Griechiſch und Latein ſtets die Grundlage des Unterrichts bleiben mögen, hat er mehr als einmal ausgeſprochen. Auch das Latein würdigte und verehrte er. An Schultz ſchreibt er (8. Juli 1823), als Hermann und Dorothea ins Lateiniſche überſetzt worden war, wie ihm

auffalle, „daß die römiſche Sprache nach dem Begriffe ſtrebe; das, was im Deutſchen ſich unſchuldig verſchleierte, zu einer Art von Sentenz werde, die, wenn ſie ſich auch vom Gefühl entferne, dem Geiſte doch wohl thue.“ Damit ſcheint mir am beſten geſagt, worin der hohe pädagogiſche Werth der römiſchen Sprache gerade für uns Deutſche liege: ſie nöthigt uns, klar zu denken. Wer möchte nicht mit Dankbarkeit auf das zurückblicken, was die antiken Schriftſtücke ihn in dieſer Richtung gelehrt? Was nöthigt uns, beim Ueberſchlagen dieſer Vortheile, ſich deſſen zugleich zu erinnern, was von heutigen politiſchen Standpunkten aus den Urhebern dieſer Schriften etwa vorgeworfen wird? Iſt ein Wort von dieſen Dingen beglaubigt? Conſtruiren wir nicht mit falſchen Maaßſtäben? Cicero lebte in einer Zeit, in der ohne Zweifel ebenſo planmäßig gelogen und verleumdet ward wie heute: ſollten wir in der Lage ſein, Cicero's politiſche Stellung ganz ausreichend zu beurtheilen? Niemand wird ihn leſen, ohne von dem anmuthigen Falle ſeiner Sätze, der farbloſen, harmoniſchen Sprache, dem Gedankenreichthume ſeiner Schriften erfreut und erfüllt zu werden. Woher Cicero dieſe Gedanken nahm und wie weit ſie ſeiner Ueberzeugung entfloſſen, wird uns im Augenblicke des Genuſſes ſo wenig kümmern, als bei den Briefen des Seneca die Vorwürfe, die auch dieſen gemacht werden, oder über die Lectüre Tacitus' das Bedenken, daß die wunderbare Kunſt dieſes ſprachgewaltigſten Römers dazu gedient habe, im Parteiſinne zu verleumden. Wer hat die Reſultate tyranniſchen Regierungsbetriebes je mit ſo gewaltiger Kürze formulirt? Ein ganzes Arſenal gegen die Tyrannei zu brauchender Waffen iſt Tacitus entnommen worden. Und wen entzückte nicht die griechiſche Unbefangenheit des Plautus, der volksliedmäßige Geiſt des Catull, die zierliche Gelehrſamkeit des Properz, die Weichheit Tibull's, der elegante Bonſens des Horaz? Wer dächte immer daran, daß hier doch nur griechiſcher Wein aus römiſchen Amphoren fließe? Wem imponierte nicht die erzene Sprache des Gajus und der Digeſten? Wenn ein Weg geſucht wird, der uns zu der Literatur und Kunſt der Griechen und Römer zurückführte, ſo gewährt ihn Goethe.

5. Der Antheil des Enthusiasmus.

Dies müssen wir einsehen: die Beschäftigung mit dem Gedankenleben der Griechen und Römer kann nicht erzwungen werden. Lesen, Schreiben, Rechnen, Geometrie können Kindern mechanisch beigebracht werden; mögen sie wollen oder widerspenstig, klug oder dumm sein, sie können das mit Zwang gelehrt werden. Sobald es sich um Gedanken handelt, die zu begreifen sind, tritt das Freiwillige ein, und es lernen die Schüler Nichts ohne Enthusiasmus. Es muß die Erwartung in ihnen erweckt werden, auf der Leiter, deren erste Stufen sie nun betreten, sei zu den höchsten geistigen Besitzthümern endlich emporzusteigen. Daß ein solcher Glaube in Kindern unter allen Umständen und zu allen Zeiten erweckt werden könne, daran ist festzuhalten. Aber Begeisterung zu erregen, kann nicht reglementarisch vorgeschrieben werden. Man wird, wenn Lehrer sie hegen und weitergeben sollen, deren eigene Natur mit in den Kauf nehmen müssen.

Alle Schulreform muß ausgehen von der Beobachtung derer, die zu belehren sind. Man verfährt bereits so. Man studiert die Bedürfnisse der Kinder und modificirt danach den Unterricht. In größerem Maße aber geschieht das wohl mehr bei den Jüngeren und Jüngsten, als bei den in den oberen Classen Heimischen. Hier beginnt jenes Gefühl, bei den Lehrern wie bei den Kindern, daß man zu dem dargebotenen Stoffe in keinem ganz natürlichen Verhältnisse mehr stehe. Kein Abiturient wohl, der, wenn er durchgekommen ist, nicht von einem lastenden geistigen Zwange sich befreit fühlt. Ich wenigstens habe ausnahmslos Geständnisse dieser Art empfangen.

Es ist seltsam, wie vorsichtig in Betreff des zu Lernenden die jungen Leute, ja die Kinder heute sind. Sie fassen ihre gesammte Lebenslaufbahn früh ins Auge und suchen sie zu berechnen. Sie beurtheilen das Geistige nach der Nützlichkeit. Ihr Credo entspringt einem Radicalismus, den sie mir gegenüber offenbar nicht zum ersten Male produciren, sondern bereits von zu Hause mitgebracht haben. Sie haben Ehrfurcht vor erfolgreicher geistiger Ar-

heit, die ſie verſtehen. Was ſie nicht verſtehen, ignorieren ſie entweder oder ſehen es als abſurd und unnütz an. Sie tragen den Begriff des politiſchen Parteilebens in die Wiſſenſchaft hinein, als müſſe das ſo ſein. Die Aufgabe iſt: dieſe von Haus aus dürren Flächen trotz alledem ſo unter Regengüſſe zu bringen, daß Blumen aufſprießen.

Laſſen wir vor uns aufſteigen, welch ein Gefühl von Größe und Erhabenheit aus den Dichtungen Homer's, Aeſchylus', Sophokles' uns zuſtrömt: tragen dieſe Werke ſelbſt, und nicht vielmehr die Art, wie ſie behandelt werden, die Schuld, daß unſere jungen Leute die Zeit erſehnen, wo ſie von ihnen befreit ſind? Wie aber werden diejenigen einmal in die Seelen der Schüler mit dem Inhalte dieſer herrlichen Werke hineinleuchten können, denen, ſo lange ſie ſelbſt Lehre empfingen, von dieſen Werken vielleicht nur als Objecten gelehrter Streitigkeiten geſprochen worden iſt, während äſthetiſche und welthiſtoriſche Betrachtung bei Seite gelaſſen, ja verhöhnt wurden?

Jung zu ſein, iſt ein ſüßes Geſchäft. Die natürliche Ehrfurcht, die dem Alter gebührt, verlangt auch die Jugend. Wir dürfen dieſe heilige Zeit nicht denen verbittern, die, ſchutzlos, Schutz verlangen in ihr. Es iſt die Weide des Geiſtes wohl zu wählen für Kinder. Mir iſt, als erhöbe ſich heute etwas wie Furcht in uns, ſie könnten Rechenſchaft fordern, die wir, glaubenslos, zum Glauben an längſt Verſunkenes nöthigen. Ich habe manche Unterredung gehabt, in denen die Väter der Schüler, ja die Lehrer ſelbſt, mit einem Gemiſch von machtloſer Verzweiflung und ironiſcher Reſignation ſich ausſprachen.

6. Vorſchläge.

Was ich hier vorgebracht habe, trägt den Charakter des Gelegentlichen. Ich hätte leicht die ganze Maſſe anders ordnen, vervollſtändigen und ſcheinbar mit ihr auf ein feſtes Ziel losſteuern können. Aber es ſcheint mir wichtig, daß in dieſen Fragen nur das ausgeſprochen werde, was wirklich die Frucht eigener Gedankenverbindung und Erfahrung ſei. So beginnen denn dieſe

Ausführungen mit Bedenken und verlaufen in ungewiſſe Bemerkungen.

Fragen, wie dieſe, müſſen ein Stadium des allgemeinen Mitſprechens durchlaufen, wo Jeder ſich ſoweit äußert, als er Etwas in ſich zu tragen glaubt, das die Gedankenreihen Anderer vielleicht vervollſtändigt. —

Ich glaube, wir treiben in der Richtung, daß die Deutſche Sprache und Literatur zu dem endlich werden wird, von dem alle Lehre ausgeht.

Ich würde für nöthig halten, daß der Deutſche Aufſatz mehr zu einer Hauptſache werde. Allgemeine Betrachtungen wären als Themata thunlichſt auszuſchließen und der Hauptaccent auf die Beſchreibung ſinnfälliger Dinge, ſowie auf Darſtellung hiſtoriſcher Ereigniſſe zu legen.

Ich wünſche ferner, daß neben denjenigen Ueberſetzungen aus anderen Sprachen, deren Zweck iſt, das Verſtändniß der Satzformen von Wort zu Wort zu beweiſen, andere Ueberſetzungen verlangt werden, deren Abſicht dahin geht, das innere Gedankengefüge des fremden Autors in ein Deutſches Gedankengefüge umzuwandeln, das in untadelhafter Sprache den Inhalt der Sätze darlegt und den Beweis völligen Verſtändniſſes liefert. Auch müßte die Fähigkeit, ſich ſchriftlich klar auszuſprechen, auf den mündlichen Vortrag ausgedehnt werden. Sollen Uebertragungen ins Lateiniſche fortbeſtehen, ſo müßte ihre Hauptabſicht darin liegen, Sätze, deren Inhalt ſich auf das heutige Leben bezieht in einfaches, ſchon beim mündlichen Leſen verſtändliches Latein umzuwandeln.

Ich geſtehe gleich ein, daß ich eine echte und wahrhaftige Berechtigung für ſolche Arbeiten nicht mehr zu erkennen vermag. Cicero und, als Geringere, Seneca, Quintilian und Plinius vermochten für ihre Zeit das Bedeutende flüſſig auszuſprechen, und wir bewundern dieſe Fähigkeit, hegen aber kaum noch den Glauben, daß eine Nachahmung ihrer Kunſt von Nutzen ſei. Lateinſprechen und Lateinſchreiben werden als beſondere Fähigkeiten doch nur noch für die Prüfungen verlangt, Nutzen ausgedehnterer Art haben ſie für

Niemanden mehr. Es gibt für den Gelehrten kein Latein mehr an ſich wie früher, ſondern die Schriftſprache der Römer, die man im Quattro- und Cinquecento ſo lebendig nachahmte, wird heute zu einem aus vielen Autoren und aus vielen Epochen zuſammengeſuchten Conglomerat von erſtarrten Phraſen. Heute ſpricht nur die Sprache der Gegenwart allen Nationen die Gedanken völlig aus. Vor vierhundert Jahren lagen die Dinge anders. Als Marſilio Ficino, Ende des Quattrocento, den Plato ins Lateiniſche überſetzte, waren ſeine Schriften wie eine ungeahnte Offenbarung neuer Wahrheiten, die das vermittelnde Latein erſchloß. Zu Anfang dieſes Jahrhunderts überſetzte Schleiermacher Plato ins Deutſche, und Niemandem fiel ſelbſt damals ein, zu behaupten, eine Ausgabe mit lateiniſcher Verſion neben dem Texte thue beſſere oder auch nur die gleichen Dienſte. Jacob Grimm's Antrittsrede, als er an die Göttinger Univerſität berufen worden war, iſt lateiniſch gehalten: De desiderio patriae; hätte er ſie Deutſch geſchrieben (wie ſie gedacht iſt), ſo hätte ſie nicht wie durch einen Zufall noch für die Ausgabe ſeiner kleinen Schriften (VI, S. 411) wieder erſt aufgefunden werden müſſen. Das Lateiniſche widerſpricht unſerer heutigen Gedankenfügung. Nur die katholiſche Kirche hat noch lebendiges Latein im Gebrauche und ſchreibt es für ihre Zwecke als lebende Sprache.

Ich wünſchte, daß der Betrieb der Deutſchen Literatur folgende Richtung einſchlüge. Erſtens, daß über den thatſächlichen Inhalt ausgewählter Werke unſerer großen Schriftſteller ganz eingehend geſprochen würde, deren äſthetiſche Beurtheilung (oder gar Verurtheilung) aber unterbliebe. Sodann, daß man den proſaiſchen Schriften denſelben Rang einräumte wie den Dichtungen, ja, was die Durcharbeitung von Form und Inhalt anlangt, die Proſa vielleicht bevorzugte. Endlich, daß die mündliche Erklärung dieſer proſaiſchen Werke ſeitens der Schüler als etwas Hauptſächliches angeſehen würde.

Ich habe in den der mündlichen Erklärung von Kunſtwerken gewidmeten „Uebungen“ oft die Erfahrung gemacht, daß die Studirenden in Betreff der anzuwendenden Worte, wo es ſich um

feinere Unterschiede handelte, bedeutende Irrthümer begingen. Ergab sich die Nothwendigkeit, solche Worte auszudeuten, so trat ein Mangel an Sprachgefühl zu Tage, welcher erkennen ließ, wie wenig die jungen Leute in ihrer Muttersprache zu Hause waren. Zuweilen haben Ausländer, welche Deutsch erst gelernt hatten, hier ausreichender geantwortet als die ehemaligen Zöglinge unserer eigenen Schulen. An gutem Willen, zu lernen, fehlte es aber nicht. Die Mangelhaftigkeiten, welche auch bei dem Niederschreiben der Hefte und deren Ausarbeitung hervortreten, werden von den Studenten selbst empfunden und Nachhilfe dankbar angenommen. Es würde indiscret sein, von den Erfahrungen, die ich hier gemacht habe, im Besonderen zu reden; auffallend genug waren sie, nicht nur für mich, sondern auch für die jungen Leute selbst, die nun erst einsahen, wie sehr sie vernachlässigt worden waren. Ich bin oft genug in der Lage, Schriftliches durchsehen und begutachten zu müssen: was da zuweilen geboten wird, auch aus der Feder älterer Leute, die dem Alter des Corrigirtwerdens längst entwachsen sind, läßt über den Gesammtwerth unserer höheren Schulbildung unerfreuliche Betrachtungen anstellen. Wenn Freunde, die ich gern als Autoritäten gelten lasse, mir versichern, in den Primen der Gymnasien liege gerade der hierauf gehende Unterricht in den besten Händen, so vermag ich diese Aussage mit den Resultaten, die ich aus eigener Erfahrung habe, nicht zu reimen. Ich gestehe, daß meine früher günstigere Meinung vom Einfluß des Lateinschreibens auf die Ausbildung des Deutschen Stiles immer geringer wird. Vortheilhafter wird es sein, die Deutsche Sprache direct mit größerer Energie zu behandeln.

Lessing's Laokoon wird, scheint es, auf manchen Gymnasien gelesen. Will man hier zu etwas Fruchtbarem gelangen, so müssen Herder's Abhandlungen sowie Goethe's Aufsatz über Laokoon (beide wahre Musterstücke für Herder's und Goethe's Schreibweise) zugleich gelesen und erklärt werden und ein Abguß der Gruppe den Schülern vor Augen stehen. Ein erfüllbares Verlangen, da viele Gymnasien heute Abgüsse antiker Werke zum Schmuck und zur Belehrung zu empfangen pflegen. Ich komme hier auf eine andere

eigene Erfahrung. Immer wieder muß ich über die Unfähigkeit der jungen Leute ſtaunen, das, was ihnen vorgelegte, ſehr verſtändliche Kupferſtiche, nach Werken Raphael's z. B., ihnen vor die Augen brachten, nur zu erkennen. Meine Aufforderung, ſie möchten mir über das Ganze, oder über einzelne Figuren etwas ſagen, iſt anfangs meiſt eine vergebliche: ſie ſehen die Dinge, ohne irgend zu wiſſen, was ſie vor ſich haben. Ich wünſche nicht, daß Kunſtgeſchichte auf den Gymnaſien getrieben werde; aber ich frage, wie ein nach dieſer Richtung hin hervortretender ſo großer Mangel an Anſchauungsvermögen bei den den Gymnaſien entſtammenden Studirenden zu erklären ſei.

Unumgänglich und in hohem Grade lehrreich würde neben Leſſing's, Herder's und Goethe's Proſa auch die Kenntniß der proſaiſchen Schriften Schiller's ſein. Aus den kleineren Schriften dieſer Vier, ſowie aus ihren Briefen, ließe ſich leicht eine paſſende Auswahl treffen, an die zugleich der Unterricht in der Deutſchen Literaturgeſchichte beſſer anknüpfte, als an die chronologiſch-katalogiſch geordneten Literaturgeſchichten, die viele Autoren nennen, von deren Daſein weder der Schüler, noch ſpäter der im Leben ſtehende gebildete Mann etwas zu wiſſen braucht, und von deren Schriften er ſicherlich nie etwas leſen wird. Hier ſowohl wie bei der politiſchen Geſchichte iſt die Beſchränkung auf das Wichtige nothwendig. Die Epochen müſſen ſcharf hervorgehoben und eingeprägt werden, in die die einzelnen Männer ſich dann bequemer einfügen, als wenn ſie mit unorganiſchem und meiſt nichtsbedeutendem Geburts- und Todesdatum in das Gedächtniß eingeprägt werden. Wir würden dem Drucke des Thatſächlichen erliegen, was zu wiſſen überhaupt möglich iſt, wenn wir beim Unterrichte nicht das Bedürfniß unſerer Zeit zum Maßſtabe des der Schule als Lernſtoff Zuzumeſſenden machten. Man erſchrickt vor der Laſt von Nebenſachen, zu deren Beſitz und Mitfortſchleppung wir von früher Jugend ab uns verurtheilen. Ueberbürdung tritt ein, wo der geiſtige Zuſammenhang fehlt. Bei manchen unter meinen Zuhörern habe ich die ſeltſame Unfähigkeit wahrgenommen, das Wichtige vom Nebenſächlichen nicht unterſcheiden zu können, ſowie die Neigung,

das Unbekannte als das eigentlich Wichtige anzusehen und ihm, nur weil es neu war, höheren Rang anzuweisen.

Die Zahl der Kinder, die aus den unteren Ständen heraus in die höheren Schulen eindringen, nimmt in immer größerem Maße zu. Die Berufsarten, für welche hier gleichmäßig die Vorbildung gewonnen werden soll, haben sich vervielfältigt und diese Vervielfältigung dauert an. Vor hundert Jahren gab es Juristen, Mediciner und Theologen auf unseren Universitäten, für deren Laufbahn die lateinischen Schulen vorbereiteten. Heute, wo das Hervortreten des eigentlichen „Berufes" oft lange abgewartet werden muß, sucht man den Schülern viele Straßen nebeneinander offen zu halten. Ein Punkt muß gesucht werden, von dem aus nach allen Richtungen ausgegangen werden könne. Unsere Jugend hat bisher von Italien und Griechenland aus Deutschland betrachtet, sie muß von Deutschland aus Italien und Griechenland neu kennen lernen. Vaterländische Literatur und Geschichte haben anderen Werth gewonnen. Man ahnt, daß hier etwas Festes liege. Wenn ich in meinen Vorlesungen auf Shakespeare, Goethe und Schiller komme, habe ich ein Gefühl, als verdopple sich das Gehör des Auditoriums.

Diese Aeußerungen, zuerst erschienen im 8. Heft der Deutschen Rundschau von 1888, haben das Schicksal gehabt, von verschiedenen Seiten als ein Angriff gegen die Bildung der Jugend auf Grundlage der antiken Sprachen aufgenommen zu werden. Besonderen Anstoß erregt das, was ich Seite 49 über den „Banquerot der Gymnasien" gesagt haben sollte. Ich habe die Stelle unverändert gelassen. Wer sie aufmerksam liest, wird erkennen, daß ich von dem „Banquerot der bisherigen Methode" spreche, welcher eingestanden sei, oder als eingestanden gelte. Von einer Meinung, die ich selbst hier äußerte, ist also nicht einmal die Rede; der Banquerot der bisherigen Methode aber wird von Vielen heute anerkannt, die an den Gymnasien, gleich mir, festhalten.

Dies Mißverständniß zeigt recht, wie oberflächlich man Deutsch Geschriebenes heute oft zu lesen pflegt. Hätte ich lateinisch geschrieben, so würde der exacte Sinn des Satzes gar nicht in Frage gekommen sein.

III.

Deutſcher Unterricht auf Deutſchen Gymnaſien.

Ich bitte auch dieſen Aufſatz nur als eine Reihe gelegentlicher Anmerkungen zu nehmen, welche niederzuſchreiben eine in der „Kölniſchen Zeitung“ vom 7. Juni 1888 erſchienene Beſprechung meines Schriftſtückes „Die Deutſche Schulfrage und unſere Deutſchen Claſſiker“ die erſte Veranlaſſung bot. Mein Recenſent gehört als Oberlehrer einem der Berliner Gymnaſien an. Der Wunſch, es möge dem Deutſchen Unterrichte größere Breite und Vertiefung gegeben werden, findet einen Gegner in ihm.

Folgender Weg iſt eingeſchlagen worden, mich ſelbſt an erſter Stelle von dem Unmöglichen meiner Forderung zu überzeugen. Aus meinem eigenen Aufſatze wählt mein Recenſent eine Anzahl Stellen aus, deren er ſich bedient, um die Deutſche Sprache als ungeeignet für die Rolle darzuſtellen, die ich ihr anweiſen möchte. Doch ich laſſe ihm ſelbſt das Wort. „Ich brauche mich“, ſagt er, „nicht gegen die Unterſtellung zu verwahren, als hielte ich die angezogenen Stellen ſprachlich durchaus für unrichtig, im Gegentheil, ich bin überzeugt, daß manches daraus ſich aus guten Schriftſtellern wird belegen laſſen; Zweck meiner Zuſammenſtellung iſt nur, zu zeigen, wie ungebunden wir Deutſche im Gebrauche unſerer Mutterſprache verfahren, ein Umſtand, der meines Erachtens den Klagen über mangelhaftes Deutſch einen Theil ihrer Berechtigung und Schärfe nimmt.“

Dem Vorwurfe der „Ungebundenheit im Gebrauche“ werden am Ende des Artikels noch andere hinzugefügt. „Vorſtehende Blüthenleſe“, ſagt der Verfaſſer im Rückblicke auf die von ihm angeführten zweiundzwanzig Stellen meines Aufſatzes, „enthält, ohne

erschöpfend zu sein, so viel Stellen, als der Aufsatz Seiten. Zahl und Beschaffenheit genügen, um die weitgehende Freiheit zu zeigen, welche sich anerkannte Schriftsteller in ihrem Ausdrucke gestatten zu dürfen glauben. Wäre es nicht Herman Grimm, der so schreibt, so könnte mancher sich leicht zu ähnlichen unerfreulichen Betrachtungen über die Vorbildung des Verfassers angeregt fühlen, wie er selbst über die seiner Zuhörer. Darum, meine ich, soll man aus Unklarheiten, Ungeschicklichkeiten und selbst Fehlern des Ausdruckes nicht vorschnell auf mangelhafte Vorbildung schließen, sondern neben den unberechenbaren äußeren Faktoren, die auf den Stil einwirken, Stimmung, Gegenstand, auch die Schwierigkeit der Deutschen Sprache und ihre an Gesetzlosigkeit streifende Freiheit wohlwollend in Anschlag bringen. Dann — dies zugleich der Schluß der Besprechung — werden sich weniger zahlreiche Reformatoren finden, die ihre in dieser Richtung gemachten Erfahrungen in den gefährlichen Dienst derer stellen, welche ein Interesse daran haben, von dem Banquerotte der deutschen Gymnasien zu sprechen."

Unter diesen Umständen darf ich mir gestatten, die Zusammenstellung meines Recensenten näher in Betracht zu ziehen.

I. Die Blüthenlese.

1. „Als ich Schüler war, gab es kein Deutsches Kaiserthum und kaum eine Deutsche Geschichte. Deutsch war ein bedenkliches Wort. Vom gemeinsamen Vaterland und Volksvertretung mußte vorsichtig gesprochen werden." (Siehe oben S. 26.)

Mein Rec. streicht „Vom" an, weil hier eine „gewisse Härte und Auslassung empfindlich ins Ohr falle." Er scheint vor „Volksvertretung" die Wiederholung der Präposition und des Artikels zu fordern, so daß der Satz, um seinem Ohre wohlzuthun, lauten müßte: „Von dem gemeinsamen Vaterlande und von einer Vertretung des Volks mußte vorsichtig gesprochen werden." Nun aber waren in den Zeiten, von denen die Rede ist, die Einheit Deutschlands und eine auf Volksvertretung beruhende Verfassung zwei Begriffe, welche zusammengehörig einen einzigen Gedanken bildeten. Wie man im Griechischen sagt: „das Schöne und Gute", wo ein

Wortinhalt durch den anderen seine Ergänzung findet. „Einheit und Verfassung“: dies umfaßte die idealen Wünsche des Volkes. Hätte ich vor „Verfassung“ Präposition und Artikel wiederholt, so würde diese Zusammengehörigkeit weniger hervorgetreten sein. Es darf unserer Sprache, wenn sie solche Verbindungen hervortreten zu lassen im Stande ist, dies als ein Vorzug nachgerühmt werden.

2. „Wenn wir alle Nationen zusammenfassen: den schönsten und edelsten Gebrauch von Sprache haben die Griechen gemacht; ihre Kenntniß eröffnet allein den Weg zum vollendeten Verständnisse dessen, was eine Sprache zu leisten vermöge.“ (s. o. S. 54.)

Auch hier fallen Härte und Auslassung dem Verfasser empfindlich ins Ohr. Es ist nichts ausgelassen worden, sondern indem ich sage „von Sprache“, erweitere ich den Begriff der Sprache über den der bloß griechischen Sprache hinaus ins Allgemeine. Auch hier durfte das Vermögen der Deutschen Sprache, dergleichen zum Ausdrucke zu bringen, als eine ihrer Tugenden angemerkt werden.

3. „Woher Cicero diese Gedanken nahm und wieweit sie seiner Überzeugung entflossen, wird uns im Augenblicke des Genusses so wenig kümmern als bei den Briefen des Seneca die Vorwürfe, die auch diesen gemacht werden, oder über der Lectüre Tacitus' das Bedenken, daß die wunderbare Kunst dieses sprachgewaltigsten Römers dazu gedient habe, im Parteisinne zu verleumden.“ (s. o. S. 55.)

„Lectüre Tacitus'“ wird angestrichen.

Allerdings wird bei den auf „us“ endenden Eigennamen der durch ein bloßes Zeichen angedeutete Genitiv meist vor die Worte gebracht, von denen er regirt wird. Also Livius' Werke, Cornelius' Gemälde, Gervinus' Literaturgeschichte ꝛc. Man wird sicherlich aber auch schreiben können: „Die Werke Jacob Grimm's, Dahlmann's und Gervinus' haben zur Herbeiführung der Deutschen Einheit beigetragen.“ Oder: „Kaulbach's, Piloty's und Makart's Compositionen sind denen Cornelius' nicht ebenbürtig.“ Unmöglich, mißzuverstehen was gemeint war. Schon Herder hat solche Genitive.

4. „Die umfassende, kolossale Mittel erfordernde Arbeit, die der Erforschung der antiken Kunst innerhalb aller Epochen heute

ſich zuwendet, bringt für unſer innerſtes Gedankenleben keine beſondere Förderung mehr mit ſich, ſondern bildet nur einen Abſchnitt der alle Symptome des irdiſchen Daſeins in allen Jahrhunderten gleichmäßig in Betracht ziehenden, wühlenden und aufſpürenden Thätigkeit." (ſ. o. S. 41.)

Zu dieſem Satze bemerkt mein Recenſent, ich hätte eine beſondere Vorliebe für Participia, deren Gebrauch im Deutſchen beſchränkt ſei. Und zwar gelte die hier citirte Stelle für viele.

Die Beobachtung, daß, verglichen mit der griechiſchen und lateiniſchen Sprache der Gebrauch der Participia bei uns beſchränkt ſei, iſt richtig, die Anerkennung dieſes Verhältniſſes aber nicht gleichbedeutend damit, daß der Gebrauch der Participia im Deutſchen zu beſchränken ſei. Die Anwendung von Participien iſt ſowohl in der Sprache des Verkehrs als in der Proſa unſerer beſten Autoren häufig. Im letzten Wahlaufrufe der nationalliberalen Partei heißt es: „Eine ſtarke, Freiheit und Ordnung ſichernde, die Wohlfahrt aller Claſſen der Völker gleichmäßig fördernde Königsgewalt; eine fortſchreitende, den Bedürfniſſen der Gegenwart gerecht werdende Geſetzgebung; eine von einer pflichtgetreuen, ihrer hohen Aufgabe bewußten Beamtenſchaft getragene Verwaltung." — Schriftſtücke wie dieſe pflegen von vielen Augen kritiſch betrachtet zu werden, ehe man ſie veröffentlicht: irgend Jemand müßte denn doch darauf hingewieſen haben, daß hier etwas ſtiliſtiſch Auffallendes vorliege.

Es iſt eine Eigenthümlichkeit der Participia praes., in Geſellſchaft gern zuſammenzuſtehen, als forderte eines das andere*). Sie finden ſich oft zu dreien und vieren. Einer bekannten Recenſion Goethe's, die er in ſeinen letzten Jahren ſchrieb, entnehme ich: „Seit faſt einem Jahrhundert der wichtigen Anſtalt vorgeſetzt, dieſelbe vermehrend, benützend und auf alle Weiſe die Naturgeſchichte fördernd, die ſynthetiſche und analytiſche Behandlungsweiſe der Wiſſenſchaft repräſentirend" u. ſ. w. — „Büffon nimmt die Außenwelt, wie er ſie findet, in ihrer Mannigfaltigkeit als ein zuſammengehörendes, beſtehendes, in wechſelſeitigen Bezügen ſich begegnendes

*) Auch die lateiniſchen Dichter lieben dieſe Häufung. Aen. V, 379 ff.

Ganze". — „Geoffroy, seiner Denkart gemäß, sucht ins Ganze zu dringen, aber nicht wie Büffon ins Vorhandene, Bestehende, Ausgebildete, sondern ins Wirkende, Werdende, sich Fortentwickelnde." Und aus Goethe's früher Zeit: „Der Dichter, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, der immer in sich lebend, strebend und urtheilend, bald die unschuldigen Gefühle seiner Jugend, bald u. s. w." Auch folgende Stelle eines Briefes von 1809: „— Die zierlichen, nickenden, bückenden und salutirenden kleinen Geschöpfe sind glücklich angekommen." Oder aus 1811: „— G. ist eine merkwürdige, auffassende, vereinende, nachhelfende, supplirende Natur, wogegen E. zu den sondernden, suchenden, trennenden und urtheilenden gehört."

Solche Sätze stechen durch nichts in Goethes Prosa hervor, noch viel ausgedehnter aber ist der Gebrauch der Participien in seinen Versen:

Der Wasserſturz, das Felſenriff durchbrauſend,
Ihn ſchau' ich an mit wachſendem Entzücken.
Von Sturz zu Stürzen wälzt er jetzt in tauſend,
Dann abertauſend Strömen ſich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume ſauſend.
Allein wie herrlich, dieſem Sturm entſprießend,
Wölbt ſich des bunten Bogens Wechſeldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der ſpiegelt ab das menſchliche Beſtreben.

Oder:

Roſen ihr blendenden,
Balſam verſendenden,
Flatternde, ſchwebende,
Heimlich belebende,
Zweigleinbeflügelte,
Knospenentſiegelte
Eilet zu blühn!

Hermann und Dorothea ist so erfüllt von Participien, daß es Stellen gibt, wo sie Vers auf Vers erscheinen und, wenn man sie fortdächte, die Architektur des Gedichtes auseinanderfallen würde.

5. „Deutschland, Griechenland und Italien werden die Wohn-

sitze dieser Völker, die in Sprache, Sitte und Denkungsart eng verwandt, gewisse Bedingungen, unter denen sie sich sowohl im Zusammenhange als wiederum aber auch getrennt fühlten, vielleicht mitgebracht hatten. Zu dieser Annahme fließt die Berechtigung aus der Art, wie wir Amerika im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte von Europa aus sich bevölkern sehen. Die alten Gegensätze werden von uns aus da mit hinübergetragen." (s. o. S. 30.

Diesen Satz führt der Verfasser als Beispiel an, daß meine Wortstellung „vielfach eigenthümlich" sei[1]). Die letzten drei Worte erscheinen ihm eigenthümlich gestellt. Warum? Es lassen sich mannigfache Wortstellungen ähnlicher Art aufweisen. „Wir wollen da mit hingehen." „Er weiß nicht, wozu er sich da mit hinreißen läßt." „Man sah den Führer den Abhang da mithinunterstürzen."

6. „Dramen und Romane führen in mächtiger Verbreitung solche Schöpfungen mit sich, die wie beängstigende Nebelmassen sich um uns lagern. Wie Sonnenstrahlen durchbrechen die Worte der großen Dichter sie." (s. o. S. 44.)

Das letzte Wort sei „eigenthümlich gestellt".

Wohin sollte man es anders bringen? Nach „durchbrechen" gesetzt, würde es den Leser im Zweifel lassen, worauf es sich beziehe. Nur dann, wenn es am Abschlusse des Satzes steht, tritt hervor, daß es als Accusativ auf Nebelmassen bezogen werden müsse. Aber auch ohne Hinblick auf solche Verwechselungen kann ein Pronomen in dieser Weise an den Schluß eines Satzes gebracht werden. „Napoleon empfing die Meldung von der Niederlage des Marschalls. Wie ein Donnerschlag traf diese Meldung ihn". Hier hätte „ihn" nach „traf" stehen können, der Satz aber würde an Lebhaftigkeit eingebüßt haben.

7. „Das Publicum, wenn es sich einmal eines Themas bemächtigt hat, pflegt es von den allgemeinsten Gesichtspunkten aus anzugreifen. Die Aufgabe der Schule ist, sagt es, Kinder und junge Leute zu erziehen. Ihren ungeschulten Geist für die Zeiten

[1]) Der Gebrauch von „eigenthümlich" im tadelnden Sinne, mit leisem Anfluge von Spott, ist meiner Erfahrung nach sehr modern. Das Deutsche Wörterbuch enthält ihn noch nicht.

vorzubereiten, wo sie aus eigener Kraft selbst einmal Kinder zu erziehen, oder, wenn es ihre Specialität ist, Schule zu halten berufen sein werden. Das Beste, was das Jahrhundert hervorbringt, soll zunächst in seinen Keimen erst in die jugendliche Brust eingepflanzt werden. Nicht die Früchte schon sind zu genießen, sondern ihr Genuß in reifen Jahren soll möglich gemacht werden. Sehen wir unsere Schulen und Universitäten daraufhin an, so tritt uns nicht dies aber, sondern ein unerfreuliches Treiben entgegen, Kinder und Jünglinge für „Examina" vorzubereiten." (s. o. S. 50.)

Dem Verfasser erscheint die Stelle, an der ich „aber" eintreten lasse, so unrichtig gewählt, daß er einen Druckfehler vermuthet! Er verlangt: „Sehen wir aber unsere Schulen."

„Aber" ist von mir hinter „dies" gesetzt worden, weil es damit den gesammten Satz, auf welchen „dies" sich bezieht, zu dem nun folgenden in Gegensatz bringen sollte. Jacob Grimm spricht sich im Deutschen Wörterbuche hierüber so genügend aus, daß ich seine Worte nur zu wiederholen brauche. „Durch ihre unmittelbare Stellung, sagt er, nach dem Worte, worauf das Gewicht liegt, pflegt diese Partikel in der Rede höchst wirksam zu sein." Und weiter: „Und so kann sie jeder einmal in Gang gekommene Vortrag, nach mannigfacher Abstufung allenthalben einfügen, wie denn überhaupt diese Partikel der Rede häufig Ton und Schatten verleiht."

8. „Wollten wir diese Aenderung des Standpunktes beim öffentlichen Unterrichte verkennen, so könnte bei uns eine nationale Majorität sich bilden mit dem Feldgeschrei: lieber die Kinder überhaupt nur Lesen, Schreiben und Rechnen und andere elementare Dinge lehren, als ihnen einen Wust von der Vergangenheit angehörigen Dingen in das Hirn zu pflanzen."

Eine irreführende Trennung der Präposition von ihrem Casus soll bei „von der Vergangenheit angehörigen Dingen" stattfinden.

Mir ist kein Grund bekannt, warum die Präposition dicht vor dem Worte zu stehen hätte, zu dem sie gehört. „Mit zu Boden gesenkten Blicken stand sie da!" „Bei zum Himmel aufdröhnendem Kanonendonner ging der Feind vorwärts." „Er ist ein Mann von über zwei Millionen Einkommen."

9. „Eine kleine Anzahl von für Mathematik vorzüglich begabten Schülern." (ſ. o. S. 48.)

Hier erblickt der Verfaſſer wiederum Irreführung, und obendrein Häufung von Präpoſitionen. Den eben angeführten Beiſpielen reihe ich noch andere an: „Mit von Thränen beinahe erſtickter Stimme begann ſie." „Mit über der Bruſt gekreuzten Armen verneigt er ſich."

10. „Es iſt ſeltſam, wie vorſichtig in Betreff des zu Lernenden die jungen Leute, ja die Kinder heute ſind. — — Ihr Credo entſpringt einem Radicalismus, den ſie mir gegenüber offenbar nicht zum erſten Male produciren, ſondern bereits von zu Hauſe mitgebracht haben." (ſ. o. S. 56.)

Den Schluß des Satzes betrachtet der Verfaſſer als drittes Beiſpiel von Irreführung und Häufung.

Wenn Jemand auf die Frage: „Woher kommen Sie?" mit „von zu Hauſe" antwortet, ſo kann hierin unmöglich eine Irreführung liegen.

Die vom Verfaſſer an dieſer Stelle geäußerte Beſorgniß, die Tagespreſſe könne ſich bei dergleichen auf meine Autorität berufen, iſt eine gegenſtandsloſe, da es für ſo bekannte Dinge überhaupt keiner Autoritäten bedarf. Die „Nationalzeitung" vom 13. Sept. 1888 ſchreibt: „Das Basler Polizeidepartement iſt darum angegangen worden, Nachforſchungen darüber walten zu laſſen, ob die Mittheilungen der Tagespreſſe über den Schmuggel von in Deutſchland verbotenen Druckſchriften auf Thatſachen beruhe." Fände ſich das Geſperrte im Erlaſſe der Behörde ſelbſt, ſo wäre meinem Recenſenten zufolge dem betreffenden Beamten hier „irreführende Trennung der Präpoſition von ihrem Caſus und Häufung derſelben" zum Vorwurf zu machen. Ich glaube jedoch, kein Beamter, wenn er wegen der Angelegenheit im Parlamente Mittheilungen zu machen hätte, würde Bedenken tragen, die beiden Präpoſitionen ſo nebeneinander zu belaſſen. Allerdings aber, ob man ſich, wenn eine Staatsſchrift hohen Stiles abzufaſſen wäre, dieſes Gebrauches nicht vielleicht doch enthalten würde, wäre eine andere Frage.

Es gibt eine doppelte Art, Gedanken in Sprache umzusetzen, die ich in einem Vergleiche die baumeisterliche und die ingenieurmäßige, oder, anders gewandt, die architektonische und die constructive nennen will. Der Dichter, der Geschichtschreiber, der zum Volke redende Fürst, um nur diese drei zu nennen, werden als Architekten nur die edelsten Bestandtheile der Sprache nach wohlbedachten Maßen zusammenfügen; sie werden stets den Eindruck auf den betrachtenden Sinn des Menschen im Auge behalten, und ihr Werk wird mit dem Anspruche dastehen, wie für immer dauernd aufgerichtet zu sein. Der Ingenieur dagegen dient rücksichtslos dem Bedürfnisse des Tages; seine Absicht ist, in concreter Technik zum Zwecke zu kommen; die Rücksicht auf Schönheit und Dauer würde ihm vielleicht sogar als tadelnswerther Ueberfluß erscheinen müssen. So dem, der für den Tag, oder für die Stunde nur, redet oder schreibt. Der Parlamentsredner, der Journalist wird sich wohl hüten, durch hervortretende Rücksichtnahme auf die Schönheit der Sprache den Eindruck seiner Mittheilung abzuschwächen. Sein Zweck ist, kurz, eindringlich und natürlich zu sprechen. Die allerschlichteste Sprache des Tages muß ihm zuweilen Mittel liefern, und je mehr er sich ihr anbequemt, um so fester darf er in manchen Fällen auf Erfolg rechnen.

11. „Oeffentliche Versammlungen mit beliebiger Betheiligung." (s. o. S. 28.)

Der Verfasser fragt, was das sei.

12. „Wir sollen fühlen, daß es in den antiken Seeschlachten ziemlich so zugegangen sei wie heute." (s. o. S. 37.)

Hier möchte der Verfasser zu „ziemlich" ein Fragezeichen setzen. Der Gebrauch dieses Wortes im Sinne von „beinahe" ist bekannt.

13. „Unsere heutigen Historiker, deren besondere Domäne Rom ist, sehen die zeitige Vernichtung dieser Stätte mit gleichgültiger Resignation sich — vollziehen." (s. o. S. 40.)

Der Recensent versteht „zeitig" nicht. Ein gebräuchliches Wort. „Der zeitige Rector."

14. „Es erscheint weder möglich, noch sogar wünschenswerth."

Auch hier nach „sogar" ein Fragezeichen.

Man würde französisch même oder qui plus est sagen. „Sogar" drückt eine Steigerung aus.

15. „Wollen wir endlich einmal aufhören, die antike Welt nur aus ihr selbst zu verstehen, sondern unser heutiges Dasein unbefangen zu ihr in Vergleich bringen." (s. o. S. 36.)

Auch hier ein Fragezeichen.

Allerdings bedarf es für „sondern" eines negativen Vordersatzes, allein es ist erlaubt „wir wollen endlich einmal aufhören" im Sinne etwa von „wir wollen nicht länger fortfahren" im verneinenden Sinne zu fassen.

16. „Die Urrömer mögen so etwas vom Wesen der ersten californischen Ansiedler gehabt haben. Wir lesen von „Clans" und „Cantonen", um die damaligen Verhältnisse zu bezeichnen: Begriffe also, die Schottland und die Schweiz liefern müssen." (s. o. S. 37.)

Der Verfasser hebt „lesen" und „um — zu" hervor, als könne man diese beiden Worte in einen falschen Causalverband bringen. Schon der Umstand, daß „Clans" und „Cantone" zwischen Häkchen gebracht worden sind, deutet an, daß der Nachsatz „um zu — bezeichnen", nur eine Erklärung der beiden Worte enthalte. Ich glaube, daß ein Mißverständniß, was gemeint worden sei, hier nicht eintreten könne.

17. „Deutschland, Griechenland und Italien wurden die Wohnsitze dieser Völker, die in Sprache, Sitte und Denkungsart eng verwandt, gewisse Bedingungen, unter denen sie sich sowohl im Zusammenhange als wiederum aber auch getrennt fühlten, vielleicht mitgebracht hatten." (s. o. S. 30.)

Der oben schon einmal herangezogene Satz. Warum das zur Verstärkung des Gegensatzes eingeschobene „wiederum aber auch" beanstandet werde, weiß ich nicht.

18. „Die Mangelhaftigkeiten, welche auch bei dem Niederschreiben der Hefte und deren Ausarbeitung hervortreten, werden von den Studenten selbst empfunden." (s. o. S. 60.)

„Mangelhaftigkeiten" und „Hefte" werden angestrichen.

Mangelhaftigkeit (im Plural gebraucht, wenn Mangelhaftigkeit nach verschiedenen Richtungen gemeint ist) wird besonders angewandt.

wenn es ſich um den Stil handelt. „Das Heft“ bezeichnet auf Univerſitäten die Niederſchrift, welche der Studirende nach einer Vorleſung macht. „Die Hefte“ beziehen ſich auf Niederſchriften nach verſchiedenen Vorleſungen. Auf den Gymnaſien ſind „die Hefte“ die Schreibbücher der Schüler.

19. „Die Zeit des claſſiſchen Franzöſiſch ſcheint für den Franzoſen vorüber und für uns wenig Gewinn dabei, es ſich anzueignen.“ (ſ. o. S. 33.)

„Sich aneignen“ iſt hier als geſchloſſener Begriff zu faſſen. Man würde im gleichen Sinne ſagen, „Fremdes Gut ſich anzueignen iſt uns verboten“.

20. „Was nöthigt uns, ſich deſſen zu erinnern.“

Auch hier werden „uns“ und „ſich“ angeſtrichen.

Dies Beiſpiel zeigt noch deutlicher, in welchem Sinne ich „uns“ in Nr. 19 gebrauche. „Sich im Unglück gegen Freunde ausſprechen zu dürfen, iſt ein großer Troſt für uns.“

21. „Ohne Zweifel wußten Ariſtoteles und Plato Vieles nicht, was jeder Student heute lernen kann; dieſe ihre Unbekanntſchaft mit dem heutigen Lehrſtoffe aber hinderte nicht, daß ihre Schriften heute auf die leiſeſte Gedankennüance hin nicht ſorgfältig von Neuem geprüft würden.“ (ſ. o. S. 53.)

Und 22. „Bei manchem unter meinen Zuhörern habe ich die ſeltſame Unfähigkeit wahrgenommen, das Wichtige vom Nebenſächlichen nicht unterſcheiden zu können.“ (ſ. o. S. 61.)

Der Verfaſſer ſtreicht in beiden Sätzen die doppelte Negation an.

Sollten wir, wenn in einem der Briefe Goethe's von Dingen die Rede iſt, „von denen Niemand nichts weiß“, oder wenn Schlegel als Ueberſetzer Shakſpeare's ſchreibt (Was ihr wollt III, 1) „auch wird nie keine darüber herrſchen“, in Zweifel gerathen, was ſie ſagen wollen? Es iſt im Deutſchen erlaubt, ja geboten, die Negation zu wiederholen. Wenn Jemand bei dem Satze, „Meine Augen leiden an der Unfähigkeit, gewiſſe Farben nicht unterſcheiden zu können“, das „nicht“ fortließe, ſo würde das auffallen. Die Verdoppelung der Negation erfolgt nach dem Gefühle des Sprechenden. Schwanken

darüber, ob das Gesagte verneinend oder bejahend aufzufassen sei, könnte zuweilen möglich sein, in meinen vom Verfasser angeführten Sätzen aber nicht. Sollen zwei Negationen bejahenden Sinn ergeben, so ist diese Absicht durch besonders sichtbare Wortstellung ausdrücklich anzudeuten.

Die „Blüthenlese" ist hiermit erschöpft.

Sei auch mir ein Wort der Kritik gestattet. Mein Recensent spricht sich in seinem Artikel mit einer gegen den Schluß hin sogar ziemlich stark hervortretenden Schneidigkeit aus; seine eigentliche Meinung aber tritt keineswegs ebenso scharf hervor. Was „Ungebundenheit" und „an Gesetzlosigkeit streifende Freiheit" u. sei, wird weder erklärt, noch aus der Blüthenlese klar. Verstehe ich ihn recht, so meint er, Jeder, der Deutsch schreibe, auch der gute Schriftsteller, werde durch eine der Deutschen Sprache innewohnende Mangelhaftigkeit genöthigt, regellos zu schreiben; es liege nicht in seiner Macht, mehr oder weniger exact zu schreiben, sondern es walte ein gewisser Zufall. Ich bitte um Entschuldigung, wenn ich irre: es ist mir nicht möglich gewesen, dem Aufsatze des Herrn etwas Anderes zu entnehmen, dem ich nur deshalb besondere Aufmerksamkeit gewidmet habe, weil er in Ton und Fassung den Eindruck macht, als spreche hier möglicher Weise unus pro multis.

Sollen gegen eine Sprache, sei es nun die Deutsche oder eine andere, Bedenken erhoben werden, welche ihre Tüchtigkeit zu literarischen Zwecken betreffen, so kann es sich nur um Begründung des einzigen wirklichen Vorwurfs handeln: ihre Unbrauchbarkeit, der höchsten Gedankenarbeit des Volkes zu dienen. Würde sich Jemand entschließen müssen, statt seiner Muttersprache eine andere zu wählen, welche seine Gedanken besser und genauer zum Ausdruck brächte, so läge darin ein ernster Grund, ihre Brauchbarkeit überhaupt zu bezweifeln. Was in einer Sprache mangelhaft sei, müßte bei dieser Probe hervortreten, alles aber auch was einer Sprache zum Lobe nachgesagt werden könnte, sich auf die exacte und schöne Erfüllung dieser hohen Aufgabe beziehen. Wie nun ist mein Recensent zu Werke gegangen, um Stellen meines Aufsatzes ausfindig zu

machen, welche jene von ihm behaupteten Mängel der Deutſchen Sprache beweiſen? Nirgends bei all den zweiundzwanzig Fällen hat er die Sprache als Ausdruck feinerer Gedankenunterſchiede im Auge. Nirgends fragt er, ob das, was ihm bei meiner Diction auffallend iſt, nicht dem Beſtreben entſprungen ſein könnte, Gedanken mit beſonderer Schärfe auszudrücken.

II. Das heutige Deutſch.

Die Deutſche Sprache iſt eine lebende und iſt unſere Mutterſprache. (Die lateiniſche iſt weder das Eine noch das Andere.) Dies ſind die Geſichtspunkte, von denen aus, wenn es ſich um Schule handelt, ſie zu betrachten iſt. Seine Mutterſprache empfängt der Menſch als Gabe der Natur und gebraucht ſie nach Gutdünken; eine todte Sprache lernt er, prägt ſie ſich ins Gedächtniß und gebraucht ſie nach Maßgabe gelehrter Regeln.

Die Deutſche Sprache, die wir ſprechen und ſchreiben, beginnt in Luther's Bibelüberſetzung. Die Beſchäftigung mit der Sprache früherer Jahrhunderte gewährt denen, die in ihr zu Hauſe ſind, geiſtigen Genuß und Förderung; für die Ausbildung unſeres modernen Stilgefühls iſt ſie weniger werthvoll als Latein und Griechiſch.

Um zu ermeſſen, was Luther in ſeinem Bibelwerke leiſtete, braucht man nur die in ſeinen früheren Schriften und Briefen vorkommenden Verſe mit der ſpäteren definitiven Ueberſetzung zu vergleichen.

Luther's Bibel iſt den Deutſchen ins Blut gedrungen. Unendliche Arten, zu ſprechen und zu ſchreiben, ſind immer neben ihr lebendig geweſen, ſie aber hat ſie alle überlebt, und ihre Ausdrucksweiſe iſt ſelbſt in den katholiſchen Theilen Deutſchlands an die Stelle der da herrſchenden Dialekte und Sprachmanieren getreten.

Luthers Bibel auch war es, die nach den Zeiten des dreißigjährigen Krieges eine Sprache lebendig hielt, in der die norddeutſchen Länder ſich verſtändigten, und die verhinderte, daß das den eigentlichen Sitz des Proteſtantismus beherrſchende Platt ſich zu einer Schriftſprache erhob, die eigenen Beſtand gewonnen und die Trennung Deutſchlands vielleicht unheilbar gemacht hätte. Luther war Theo-

loge und Staatsmann. Er fühlte bei den öffentlichen Angelegenheiten heraus, wie das Publicum sie auffasse und welche Entscheidung zu geben sei. Was man von ihm begehrte und von ihm fürchtete und von ihm empfing, war das unbarmherzige Tageslicht, mit dem er in die menschlichen Geheimnisse hineinleuchtete, und zugleich ein sicheres Recept, auf den Weg der Gesundheit zu kommen. Diese Kraft und Tageshelle strahlt uns aus seiner Sprache entgegen. Hutten war gewiß ein gebildeter, ja gelehrter Adeliger; man vergleiche sein Deutsch mit dem Luther's: wie behindert und ungelenk Hutten geschrieben zu haben scheint, wie langwierig und planlos seine Satzbildung ist im Vergleich zu Luther's durchgearbeitetem Aufbau der Sätze und Gedanken.

Von Luther gehen wir nun gleich zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts über, denn was dazwischen liegt, ist uns für die heutige Sprache entbehrlich. Sogar Klopstock trägt nichts Fruchtbares mehr in sich, wenn wir das Bedürfniß des neuesten Tages in Betracht ziehen. Gellert, bei dem Goethe lernte, und Wieland, auf dessen Sprache Goethe die des achtzehnten Jahrhunderts zurückführt, enthalten für heute nichts. Die Schriften und die Person erscheinen uns als abgethan. Der Oberon, dem Goethe in berühmten Worten Unsterblichkeit verhieß, hat heute etwas von einer geschickten Uebersetzung aus dem Französischen, etwa des Gresset, und ich zweifle, ob man mit der öffentlichen Lectüre der besten Stellen des Gedichtes Zuhörer festhalten würde.

Lessing, Winckelmann, Herder und Goethe haben nach Luther unsere heutige Prosa geschaffen.

Winckelmann kommt für den Schüler nicht in Betracht, aber der Lehrer muß ihn kennen. Winckelmann's Briefe zeigen die moderne Art, sich individuell der Stimmung des Momentes hinzugeben, seine Existenz aber ist zu complicirt, um von jungen Leuten gleich begriffen zu werden. Es bedarf eigener Erfahrung dafür. Die Prosa seiner Kunstgeschichte zeigt den Versuch architektonischen Aufbaues der Sprache zu dauernden Massen. Die italienische, neben den classischen, hatte ihn auf den Unterschied hingewiesen. Winckelmann glaubte anfangs die seines neuen Vaterlandes ziemlich

inne zu haben: in Rom bei längerem Aufenthalte erſt merkte er, wie ſchwierig es ſei, ein für Bücher geeignetes Italieniſch zu gewinnen. Er ſpricht ſich darüber in ſeinen Briefen aus. Als er ſich entſchloß, in Deutſcher Sprache antike Statuen zu beſchreiben und ihm das ſchwer fiel, formte er ſich ein neues brauchbares Deutſch für ſeine Zwecke, das keine Nachahmung bei uns gefunden hat. Winckelmann iſt auch deshalb ſo wichtig, weil er Leſſing, Herder und Goethe den Stoff zu Schriften lieferte, die innerhalb unſerer Literatur zu dem gehören, was an erſter Stelle ſteht und die für den Unterricht von beſonderem Werthe ſind.

Leſſing's Deutſch war von anderer Herkunft als das Winckelmanns; ſie haben gemeinſam, daß die Lectüre der claſſiſchen Lateiner ihnen beiden jenen Lakonismus verlieh, der, meiner Erfahrung nach, überhaupt nur von dieſer Seite her zu gewinnen iſt. Leſſing lernte in Leipzig die ſächſiſche aber etwas altmodiſche Eleganz des damals beſten Deutſch kennen, dann jedoch wurden die geiſtreichen Berliner Freunde, zuletzt aber die in ihrem Auftreten kurz angebundenen Officiere der Friedericianiſchen Armee ſein Umgang. Dazu trat das Franzöſiſche, das in dem von der franzöſiſchen Colonie ziemlich beherrſchten Berlin für ihn zur zweiten Mutterſprache ward. Ohne Voltaire, ohne Pascal's Lettres provinciales iſt auch Leſſing's wiſſenſchaftliche Proſa nicht voll zu würdigen. Leſſing ſchreibt ſo, daß kein Wort fehlen dürfte ohne eine empfindliche Lücke zu hinterlaſſen. Nicht einmal an einer anderen Stelle dürfte es ſtehen. Er muß an ſeinen Sachen mit unermüdlichem Fleiße geſeſſen haben. Dennoch klingt ſeine Proſa wie ſeine Verſe etwas veraltet. Sie entſprechen nicht mehr dem, was unſer Auge, auch nicht dem, was unſere Zunge verlangt.

In geringerem Maße iſt dies bei Herder der Fall, und trotzdem lieſt ſich ſeine Proſa weniger leicht als die Leſſing's. Bei Leſſing läßt uns der Verſtand nie im Stich, bei Herder dagegen durchdringt überquellendes Gefühl die Sätze oft ſtärker als wir heute ertragen. Dazu kommt, daß wir, Herder's faſt entwöhnt, heute erſt zu ihm zurückkehren. Ueber Herder iſt letzter Zeit ſo viel geſagt worden, daß ich nur Bekanntes wiederhole, wenn ich auf die

Quellen seines Stiles hinweise. Die lebendige Sprache des Predigers, der durch keine Einrede unterbrochene Redefluß formten ihn. Winckelmann schreibt wie Jemand, der zu sich selber spricht: Lessing wie ein Disputant, der jeden Augenblick auf einen Einwurf gefaßt ist; Herder strömt seine Gedanken aus im Vertrauen darauf, jeden Widerspruch mit fortzuschwemmen. Zugleich aber hat er auch das zum Unterschiede von Lessing wie Winckelmann, daß er nicht von einem angeborenen Dialekte ausging, sondern mit einer farblosen Bücherſprache sich behelfen mußte, die er freilich völlig beherrschte und in die er seine Leidenschaft hineingoß. Herder's Sprache hat etwas Wogendes, Ueppiges, Musikalisches. Wenige haben so viel Einfluß auf Goethe gehabt als er. Goethe zugleich wieder auf ihn. Goethe hat in das übermächtig Verfließende der Herderschen Prosa öfter vielleicht als wir wissen eine gewisse Structur gebracht und den inneren Knochenbau der Gedanken außen mehr hervorzutreten genöthigt. Herder ist bei Weitem originaler als Winckelmann und Lessing, was die Sprache als Stoff betrachtet anlangt. Er ist reicher als sie. In Nichts ist er veraltet, aber seine Stimmung mit der unseren zuweilen nicht im Einklange.

Goethe ist der, auf den unsere heutige Sprache im weitesten Umfange zurückgeht. Die seinige hat in Allem Nahrung gefunden, was aus allen Ländern und Epochen um ihn her lebendig war. Wir verfolgen den Eindruck lebhaften Gespräches mit Leuten jeder Art durch sein Leben hindurch und ebenso den Wechsel des Aufenthaltes in Jugend und Alter. Englisch, Französisch, Italienisch waren von Einfluß auf ihn, Griechisch eignete er sich an, Latein war ihm geläufig, die Deutschen Mundarten nahm er in sich auf: Nichts, das nicht Spuren hinterlassen hätte und zugleich nicht doch der Uebermacht des eigensten Wesens Goethe's unterlegen wäre. Dante, dem nur Lateinisch, Provençalisch und Französisch zu Gebote standen, wandelt wie ein monotoner Fußgänger neben ihm, Shakespeare, der Französisch und vielleicht Italienisch kannte, übertrifft ihn im Reichthume seiner Bilder bei Weitem, dichtete und schrieb aber doch nur in einer Richtung und prägt seiner Sprache den Stempel gerade seines Wesens oft zu scharf auf. Klingt Voltaire's

Diction unserem Ohre als im gleichmäßigen Flusse ihrer unanfechtbaren Correctheit bei zu gleichmäßigem Tonfalle sich fortbewegend, so hat Goethe dagegen die Macht besessen, Deutsch in unendlichen Abstufungen zu schreiben, und doch wieder so, daß man gleich herausfühlt, er sei es gewesen, der die Feder führte. Und so ist es gekommen, daß, von Winckelmann zu schweigen, Lessing und Herder heute keine Schüler mehr haben, während die, welche Deutsch schreiben wollen, so viel auch zwischen Goethe und unseren Tagen von Nachfolgenden geschrieben worden ist, auf Goethe zurückgehen und ihn als Muster anerkennen. Goethe's letzte Aeußerungen sind, wenn auch die Umständlichkeit des Achtzigjährigen sich nicht verleugnet, den Satzaccenten nach so geschrieben, wie die Besten heute schreiben möchten.

Unsere Literatur ist voll von Schülern Goethe's, was die Schreibart anlangt, nicht aber sind sie alle, um ein Bild zu brauchen, zu gleicher Zeit in den ungeheuren Palast eingetreten, mit dem man Goethe vergleichen könnte, ein Palast, der, um bei dem Bilde zu bleiben, mit den Jahrzehnten durch Anbauten immer weitere und umfassendere Gestalt annahm. Goethe's Sprache hat in den Epochen seines Lebens sehr verschieden gelautet und geklungen. Einer von denen, die ihn in seinen Anfängen zum Muster nahmen, war der Maler Müller, der seine Diction zu wunderbar malerischer Kraft steigerte. Diese erste Sprache Goethe's, wie er sie vor dem Fortgange nach Weimar schrieb, hat eine gewisse, quellende, leidenschaftliche Fülle, auf die Pindar Einfluß hatte. Mit denselben Farben, noch reiner und voller den lyrischen Schwung der Griechen in sich aufnehmend, hat Hölderlin geschildert. Einiges von seinen Sachen, besonders die Prosa seines Romans Hyperion, ist von entzückender Schönheit der Melodie. Mit ähnlicher Palette malt Heinse, dessen Romancapitel, die der Deutsche Merkur brachte, an die Malerei Tizian's erinnern.*) Man vergleiche Platen, einen

*) In Welker's Leben Zoega's sind einige Jugendbriefe Zoega's mitgetheilt. Hier tritt uns ein als Schriftsteller unbedeutender junger Mensch entgegen, den wir unter dem Einflusse der jugendlichen Goethe'schen Diction stehen sehen. Später verliert sich das ganz bei ihm. Jacobi's Woldemar

der letzten Schüler Goethe's, der ſich den Duft der perſiſchen Poeſie und die reine Linienführung der Griechen aneignen wollte, mit Hölderlin: wie wenig er gegen dieſen vermag.

Goethe hat in der Mitte ſeiner Laufbahn zwei große Schüler gehabt, die die früheren und ſpäteren überboten: Schiller und August Wilhelm Schlegel.

Ohne Schiller hätte Goethe den ganzen Schatz ſeiner Erfahrungen, die Schriftſtellerei anlangend, niemals ſo zuſammengefaßt, wie er es zu Schiller's und ſeinem eigenen Vortheil that. Schiller's Anfänge hingen zum Theil mit Goethe's Anfängen zuſammen; aus ſich ſelber hatte er das glänzende rhetoriſche Element, das Goethe und Leſſing fehlte, und das bei Herder anders geartet war; denn Herder blieb immer der Theologe, auch wo er Geſchichtsſchreiber iſt, Schiller ſtets politiſcher Hiſtoriker, auch wo er Philoſoph iſt. Vieles in ihrer Natur aber glich ſich doch, und darin auch wohl lag die Urſache, daß Herder und er ſich abſtießen. Schiller hatte viel mehr die Gabe, ſcharf zu lernen, als, wie Goethe, ſanft in ſich aufzunehmen. Was Schiller Shakeſpeare verdankte, vermittelte ihm Goethe mehr, als daß es direct aus der Quelle geſchöpft worden wäre. Schiller's Deutſch hat deshalb das, was ich oft darin mißverſtanden, das Farbloſe nenne. Sein Deutſch iſt ihm das reinſte, ſicherſte Werkzeug, drängt ſich nirgends aber durch Beſonderheit des ſprachlichen Stoffes hervor. Auch entwickelt er ſich nicht, wie das Goethe's bis zuletzt that, ſondern bleibt, auf einer gewiſſen Stufe der Vollkommenheit angekommen, von gleichmäßiger Klarheit. Man leſe einige Stücke des Bandes durch, in dem Schiller's kleinere Aufſätze zuſammenſtehen: immer dieſelbe volle, großartige Inſtrumentation; man nehme dagegen die zuſammengedruckten Recenſionen aus Goethe's Feder vor: wie jedes Stück da als unter beſonderen Umſtänden geſchrieben uns anmuthet. Das gleiche Verhältniß waltet in den Briefen, die Beide wechſeln.

läßt uns eine krankhafte Nachahmung Werther's erkennen, die heute dadurch beſonders fatal wirkt, daß wir die Abſicht ſehen, den Anſchein des Zuſammenhanges zu vermeiden. Das gleichzeitige Publicum bemerkt ſolche Nachahmungen des Stiles faſt niemals.

Schiller's Nachahmer ſind dann in das Allzuflüſſige, Ueberſchwängliche, faſt Inhaltsloſe verfallen, während die Goethe's ins Trockene, Gezackte, Geiſtreiche ſich hineinarbeiten. Körner, Vater und Sohn, ſuchten mit Schiller's ſprachlichen Elementen zu wirken. Heute bildet ſich Niemand mehr nach ihm. Die Kraft der Sprache Schiller's liegt viel mehr im Rhythmus ſeiner Sätze als in der Wahl der Worte, und Alles läßt ſich nachthun und nachahmen, nur Kraft und Klarheit nicht. Die muß man mitbringen, und wer ſie nach Muſtern ſich anzueignen ſucht, verliert ſich in leerer Pracht und Bombaſt. Bombaſt iſt uns heute gefährlich. Die neueſte Schule der voll ausgießenden Begeiſterung bringt ihre Diction mit der Schiller's gern in Verbindung. Bei Schiller aber bilden die Gewänder und Vorhänge deshalb prächtige große Falten, weil der Sturm wirklich hineinbläſt, während heute ſehr viel Tapezierarbeit thätig iſt, dieſes künſtlich arrangirte heroiſche Faltenwerk herbeizuſchaffen, das kein friſcher Luftzug hervorgebracht hat, der es zerſtören würde.

Schlegel hat auf die Deutſche Sprache ſo großen Einfluß gehabt und übt ihn noch aus, weil er für Shakeſpeare's Verſe die Sprache ſchuf, die ihnen entſpricht. Man muß die früheren Verſuche hier wohl in Betracht ziehen: wie wenig Bürger, Voß, Schiller und ſelbſt Goethe hier geleiſtet haben! Nur Herder zeigte ſich als Jemand, der als Ueberſetzer mehr vermocht hätte als ſie, aber er beſchränkte ſich auf wenig Proben. Schlegel dagegen machte ſich Goethe's geläuterte Sprache, die deſſen Taſſo ihm darbot, zu Nutze und ſchnitt dem großen Britten aus Deutſchem Stoffe eine Gewandung zu, die ihm wie angegoſſen ſaß. A. W. von Schlegel wird heute unterſchätzt. Unſere moderne Art, Geſchwätz der Mitlebenden manchmal zur Grundlage der hiſtoriſchen Anſchauung zu machen, hat uns dahin geführt, zu überſehen, was er für die Sprache that. Während ſein Bruder Friedrich ein durch öffentliche Vorträge etwas flüſſig gemachtes Gelehrtendeutſch ſchrieb, wie es claſſiſche Studien damals verliehen, hatte Auguſt Wilhelm im Umgange mit Frau von Staël und deren Kreiſe, die ihn widerwillig gelten laſſen mußten, eine freie, reingehaltene Sprache ge-

wonnen, die ſeinen Werken Beſtand und Würdigung erhalten wird. Eine beſſere Schule als Frau von Staël, Benjamin Conſtant und Sismondi damals in geiſtigen Dingen boten, war nicht denkbar. Und nun, nachdem er das durchgemacht, ſog Schlegel ſich an Goethe feſt und brachte die unübertrefflichen Uebertragungen Hamlet's, Julius Cäſar's, Othello's und der anderen vornehmſten Stücke Shakeſpeare's zu Stande, die wie Deutſche Originaldichtungen eingriffen, und gegen die Tieck's und der Seinigen ſich ſpäter anſchließenden weiteren Verdeutſchungen nicht aufkommen. Wie viel uſurpirten Ruhm hat Tieck ſeiner Zeit ſich zuſammengearbeitet! Wie trat A. W. Schlegel gegen ihn einſt zurück! Wie völlig aber iſt Tieck heute abgethan. Er verſinkt in die Stellung eines geſchickten Schriftſtellers, der auf Koſten ſeiner Freunde emporkam und als geriebener Vorleſer den Glauben erweckte, den Virtuoſen ſo leicht erregen, als ob er ſo oder ſo an der Entſtehung der Dinge betheiligt geweſen ſei, die er ergreifend vortrug. Für die Deutſche Sprache iſt Tieck faſt ohne Frucht geblieben.

Es iſt nicht leicht, aus der Maſſe der von der chronologiſch-katalogiſch verfahrenden Literaturgeſchichte aufgezählten Autoren diejenigen loszulöſen, deren Arbeit für die Fortentwicklung der Deutſchen Sprache wirklich von Belang geweſen iſt. Mancher Name, der inmitten umfangreicher Werke thront, war ohne Klang und Widerhall. Nehmen wir die Mitarbeiter an den Horen, die „erſten Schriftſteller", an die Schiller mit „unbegrenzter Hochachtung" ſich wegen der Mitarbeiterſchaft wandte: was ſie heute gelten. Selbſt Wilhelm von Humboldt's Proſa klingt heute etwas tonlos und ſeine Poeſie nicht als von dem Leben beſeelt, das den Ueberſetzungen Voßens (auch denen, die er nach der des Homer machte) doch niemals fehlte. Voß hatte dem griechiſchen Hexameter vollen Eingang in die Deutſche Sprache geſchaffen, nachdem Klopſtock ſich vergebens abgemüht. Goethe aber erſt, nachdem er in Hermann und Dorothea, Alexis und Dora und den römiſchen Elegien den Hexameter gebraucht, hat ihm das Deutſche Bürgerrecht erworben, das Voßens Luiſe allein nicht zu verdanken geweſen wäre. Was Goethe und Schiller darin geleiſtet hatten, iſt von keinem der Späteren über

troffen worden; die griechiſchen Maaße ſind lebendig geblieben und vom Genius der Sprache als unſer Eigenthum angenommen worden. Ohne Voß, Schiller und Goethe würde Niemand heute antike Verſe noch nachbilden. Dieſe Aufnahme und Nachahmung der Alten, auch in der Proſa, hat zu Anfang unſeres Jahrhunderts die Nachahmung der Franzoſen ſo völlig erſetzt, daß man deren Spuren heute als original Deutſch anzuerkennen geneigt iſt, nur weil man von den wahren Urhebern nichts mehr weiß. Und ſo hat man in den ſpäteren, unſerer Zeit näher liegenden Jahrzehnten Alexander von Humboldt's glänzende Proſa kaum auf ihren Urſprung verfolgt, die dieſer ſich doch auf demſelben Wege wie A. W. v. Schlegel die ſeinige erwarb. Den Franzoſen lernte Humboldt die Kunſt ab, wohlgebaute Perioden aufzuführen und mit brillanten Adjectiven zu wirken. Er verdankt ihnen den rhetoriſchen Glanz, den auch ſein Bruder gern beſeſſen hätte, der ſich an Schiller hielt. Der letzte dieſer Schule war, was die Proſa anlangt, Varnhagen. Heute zählt ſie keine Vertreter mehr.

Ein Element, das Goethe und Schiller ſprachlich gleichgültig blieb, war das Deutſch der älteſten Jahrhunderte. Ins dreizehnte Jahrhundert gingen ſie nicht zurück. Tieck führte das „Altdeutſch" zuerſt ein, und daher die Verehrung der früheren Germaniſten für ihn. Goethe hat ſeiner Zeit wohl die Nibelungen geleſen und ſehr hoch geſchätzt, ihrer Sprache aber keinen Einfluß auf die ſeinige gegönnt, ebenſo wenig A. W. Schlegel. In den Romantikern der zweiten Generation dagegen waren gegen die Schlegel, die nach Schiller's Tode die Deutſche Sprache, der Eine ſchöpferiſch, der Andere als Kritiker, commandirten, eine Reihe bedeutender Talente aufgeſtanden, die nur Deutſch ſein wollten und ſich auf Goethe's Götz und Fauſt beriefen. Goethe's natürliches Wohlwollen beſtand die Probe, als Haupt dieſer vaterländiſchen Schule zu fungiren, nur mit Mühe. Arnim, Brentano, die Grimm's, Kleiſt, Uhland und ſpäter Rückert fanden bei aller Verehrung für ihn die volle Förderung ſeinerſeits nicht, die Schiller einſt Schülern und Nachahmern zu Theil werden ließ. Zeitverhältniſſe trugen an dieſer ablehnenden Haltung mit die Schuld, traten aber doch nur hinzu, um ſie zu verſchärfen.

Auf den Stil dieſer Jüngeren wirkten Elemente ein, die Goethe ja ſchon viel früher durch Herder zugeführt worden waren, aber denen er ſich nicht untergeordnet hatte wie ſie. Die ungeheuere Weite des Horizontes ließ bei Goethe das Einzelne ſtets zurücktreten. Goethe hatte das Gefühl, als ob die Verehrer früherer Zeiten das Deutſche Volk zwingen wollten, den Schritt gleichſam in ſie zurückzulenken. Die Stilanalyſe der Romantiker gewinnt heute größere Bedeutung, weil die allgemeine Aufmerkſamkeit ſich ihnen wieder zuwendet, und dabei hervortritt, auf welchen Wegen jeder einzeln zu den Nüancen ſeiner Schreibweiſe gelangte. Im Allgemeinen läßt ſich ſagen, daß ſie ihr Weſen mehr aus der Literatur entwickelten und in das Volk hineinzutragen beſtrebt waren, als daß es, wie bei den Leuten des Sturmes und Dranges einmals, allgemeinen, das Volk durchziehenden Strömungen entquollen und ſo auch vom Volke wieder aufgenommen worden wäre. Die ganze Richtung verlor ſich in die Gelehrſamkeit. Daher die lebendige Kraft, mit der Goethe's 1808 zum erſten Male durchdringender Fauſt aus den Werken der Romantik herausragt. Goethe beherrſchte durch den Weſtöſtlichen Divan endlich auch die letzten, wieder anders gearteten Romantiker.

Eine entſcheidende Ueberwindung des Goetheſchen Einfluſſes trat erſt nach ſeinem Tode ein, als die Blicke des Volkes Dichtung und dichteriſche Weltanſchauung unter anderm Lichte anſahen und Politik und pragmatiſche Geſchichtsforſchung und Philologie die herrſchenden Elemente wurden.

Aber auch die Proſa, die nach Goethe's Tode aufkam, iſt der heutigen Generation ſchon wieder fremd geworden. Bis dahin waren die vaterländiſchen Intereſſen bei uns ſchriftlich verhandelt worden. Oeffentliche Vorträge hielten nur die Profeſſoren. Zu Verſammlungen oder in Verſammlungen ſprechen zu können, gehörte nicht zu den Eigenſchaften eines Deutſchen Mannes. In den ſüddeutſchen Ländern traten zuerſt Verfaſſungen ein, die etwas wie „Reden“ möglich machten, und der Einfluß dieſer neuen Art, Gedanken Ausdruck zu geben, ſtammt von daher. Gervinus' Literaturgeſchichte war das erſte in dieſer neuen Diction gegebene, durch-

ſchlagende Buch. Es klingt wie die Niederſchrift eines an die Nation gehenden mündlichen Berichtes. Es war etwas Neues. Ein Stil, der keiner äſthetiſchen Forderung gerecht werden will: nur verſtändlich und deutlich zu ſein, iſt Gervinus' Wunſch. Der Anklang ſowohl als die Antipathie, denen das Buch begegnete, erklären ſich hieraus. Nehmen wir als Gegenſatz zu dieſem nach Norddeutſchland verpflanzten Süddeutſchen den Stil Dahlmann's, der, aus Kiel nach Göttingen kommend, immerhin mehr nach der Mitte Deutſchlands heraufrückte. Auch hier „der Bericht" als maaßgebend. Auch Dahlmann ſchreibt für das Ohr und nicht für das Auge. In ſeiner Engliſchen Geſchichte, und in ſeiner Franzöſiſchen Revolution gar, fühlt man den Einfluß fremder Muſter, beſonders in der letzteren, wo das Glanzvolle der gleichzeitigen franzöſiſchen Schreibart durchleuchtet.

Indem ich dieſe Beiden nenne, ſage ich zugleich, daß von jetzt ab den Zeitungen — nicht wie früher nur den Zeitſchriften — die Fortbildung des Niederſchlages des lebendigen Wortes zufiel und daß das Jahr 1848 dieſe Miſſion beſtätigte. Lamartine's Geſchichte der Girondiſten war wohl das letzte franzöſiſche Werk, das auf unſeren hiſtoriſchen Stil Einfluß hatte, nun trat Macaulay's engliſche Geſchichte ein: eine unaufhörliche Folge von einfachen Sätzen, Vorderſatz und Nachſatz als maaßgebende Structur. Ehe dieſer Reporterſtil völlig an Stelle der gewundenen, fließenden franzöſiſchen Art trat, bedurfte es Zeit; heute iſt ſein Sieg vollendet. Von franzöſiſcher Schreibweiſe haben wir kaum noch Etwas an uns, in engliſch-amerikaniſcher iſt uns dagegen ein ſo bedeutender Zuwachs gekommen, daß wir heute, noch unter dem Einfluſſe dieſer Manier, den Umfang kaum ermeſſen, in dem wir ihr unterthänig geworden ſind.

Daneben nun aber als Zeichen unſerer dichteriſchen Diction, die umfaſſende Herrſchaft Shakeſpeare's, getragen vom politiſchen Inhalte ſeiner Stücke und ebenfalls heute noch nicht zu ermeſſen, weil wir noch mitten in ihr drinſtecken. Gervinus' Buch über ihn machte die Begeiſterung für den großen Engländer, die bis dahin (bei beſchränkterem Bedarfe an Exemplaren der Schlegel'ſchen Ueber-

ſetzung) mehr von einer Gemeinde ausging, zur Sache der Nation. Goethe und Schiller wurden von ihm zurückgedrängt; Kleiſt hatte er überhaupt nie aufkommen laſſen. Die Sehnſucht nach Freiheit und politiſcher Energie machte ſeine Werke wie zu einer Bibel der aufſtrebenden, nach Thaten begierigen Jugend. Umfangreichere Aufführung der Werke Shakeſpeare's gehörte 1848 zu den Forderungen des Volkes. Shakeſpeare herrſcht heute unumſchränkter als je Goethe bei uns gethan. Er liefert unſerem erwachenden Drama die Worte, die Form der Bilder, ja die Gedanken. Er hat es dahin gebracht, daß Goethe uns als zu ruhig, Schiller uns überladen erſcheint: ſeiner Manier bequemt ſich bei uns die Welt willig an und es ſcheint noch kein Ende der Herrſchaft bevorzuſtehen. Wer auch wollte behaupten, daß Shakeſpeare's Reichthum veralten könne oder zu erſchöpfen ſei? Er ſcheint Alles zu umfaſſen, was von anderen Dichtern, alleſammt oder ein einziger genommen den man ihm gegenüberſtellte, hervorgebracht worden war, oder, die Sache als Möglichkeit in die Zukunft verſetzt, hervorzubringen wäre. Und dabei ziehe man in Betracht, wie viel Papier in jedem neuen Jahre mit Uebertragungen oder Originaldrucken ſeiner Werke bedeckt über die ganze Welt hin in Umlauf geſetzt wird und vergleiche damit die Beträge früherer Jahre und Jahrzehnte.

Es ließe ſich eine ſchöne Liſte von Büchern höheren Ranges anfertigen, die, zwiſchen 1850 und heute erſchienen, Analyſen ihres Stiles forderten. Die neuen Elemente der öffentlichen Beredſamkeit und der Zeitungen würden bei vielen hervortreten, bei anderen aber, deren Autoren in den Zeiten vor 1848 den entſcheidenden Lebensſtempel erhielten, würde das Fehlen dieſes Einfluſſes ebenſo ſichtbar ein Zeichen ihrer Entſtehung ſein. Bei Ranke's, neueſten Tages ſo ſehr ſich verbreitenden Büchern iſt erſichtlich, daß er ſich ſeinen lebensvollen Stil einſam in den Archiven bildete und ihn niemals in der Folge veränderte. Die Monotonie ſeines einfachen, ſcharf geſchnittenen Satzbaues zeigt ſich recht als Product dieſer ſtillen Art zu arbeiten. Jacob Grimm's Proſa, die ſich von dem erſten Jahrzehnt unſeres Jahrhunderts bis zum ſiebenten erſtreckt, weiſt dasſelbe ſchweigende Wachsthum auf. Das Charakteriſtiſche

der allerneueſten Entwicklung dagegen iſt, daß das geſprochene Wort ſchließlich der zumeiſt maaßgebende Factor geworden iſt.

Eine wichtige Einwirkung auf unſere Sprache war von den Dialekten ausgegangen, die ſeit den funfziger Jahren mächtig zu werden begannen. Luther hatte ſie einſt zurückgedrängt. Die Schweizerdialekte ſogar wären endlich verſtummt, hätte Ufteri den ſeinigen nicht aufrecht erhalten. Auf Goethe hatte die Schweizeriſche Volksſprache Eindruck gemacht und Spuren bei ihm hinterlaſſen. Jeremias Gotthelf's Berneriſch zuerſt gewann Macht innerhalb des großen Publicums. Der, der dem Dialekt überhaupt in Deutſchland höhere Sprache und Gedanken verlieh, war Hebel geweſen. Dann kam Auerbach mit ſeinen Schwäbiſchen Geſchichten, dann erſt Gotthelf's Berneriſch, dann Klaus Groth's Platt, dann Reuter. Heute herrſchen all dieſe dialektiſchen Elemente in den verſchiedenſten Abſtufungen. Das allgemeine Deutſch, das als ein Reſultat der geſammten neueſten Bewegung ſich zu bilden begonnen hat, verdankt ihnen neben Freiheiten des Satzbaues eine Fülle familiärer Wendungen, deren Urſprung zum Theil ſchon verwiſcht iſt. Entſtanden iſt die heutige Sprache aus dem Ineinanderfließen Nord- und Süddeutſchlands ſeit dem Jahre 1870. Perſönlicher Verkehr in ungeheurer Zunahme, Zeitungen und öffentliche Reden haben ein Deutſch geſchaffen, wie es nie zuvor ſich bilden konnte. Eiſenbahnen und Telegraphen erſetzen, was früher eine gemeinſame Hauptſtadt allein bieten konnte und die Reichshauptſtadt heute zu gewähren beginnt. Immer aber wird Berlin der Sprache doch nur einen letzten Schliff geben, nachdem der Einzelne, bevor er ihn erlangt, die ihm perſönlichſt eigenthümliche Ausdrucksweiſe aus Quellen geſchöpft hat, deren verſchiedener Lauf unendliche Wendungen hat und ſtets haben wird. Jeder wird da beſondere Wege gehen. Man vergleiche in den Sitzungsberichten des Reichstages die Reden der verſchiedenen Mitglieder: welch tiefgehende Unterſchiede den Wortſchatz wie den Satzbau betreffend da hervortreten und während in den Aeußerungen der Beamten mehr ein allgemeines Deutſch ſich zeigt, das von Jedem ſofort begriffen wird, ohne individuelle Färbung zu zeigen. Hier tritt die ausgleichende Wirkung des öffentlichen Dienſtes

ein, die Viele noch von ſich fernhalten. Ich habe bis zum zehnten Lebensjahre Göttingiſches Platt geſprochen, mich dann, mit meinen Eltern nach Caſſel verſetzt, in den Dialekt, in dem die Kinder da auf der Straße verhandeln, völlig eingelebt. Zwölfjährig kam ich nach Berlin und nahm das echte Berliniſche an, ſtand zugleich aber ſtets unter dem Einfluſſe des reinen Heſſiſch, das meine Mutter bis zu ihrem Ende ſprach, ſowie vielfachen Aufenthaltes in Süddeutſchland. Zu dieſen Grundelementen trat die Lectüre der Deutſchen Literatur in weitem Umfange. Ich kenne den Lebenslauf des meines Herrn Recenſenten nicht; auch dieſer wird ſeine beſonderen Wendungen gehabt und ihn zu den ſprachlichen Anſchauungen geleitet haben, welche ſeine Blüthenleſe verräth. Er ſeinerſeits ſcheint zu der Ueberzeugung gelangt zu ſein, daß es unmöglich ſei, etwas zu ſchaffen, was als einheitliches, maaßgebendes Element ein in den Schulen lehrbares Deutſch genannt werden könne.

Was ihn zumeiſt aber zu dieſer Anſchauung geleitet haben könnte, iſt dasjenige Latein vielleicht, das heute in unſeren Schulen gelehrt wird.

III. Entwicklung des heutigen Schullatein.

Die lateiniſche Sprache fing erſt an, Roms Dichtern und Proſaſchriftſtellern zu dienen, als ſie mit der griechiſchen in Berührung gekommen war. Ennius, Lucrez und Plautus ſuchen die griechiſchen Dichter ſo nachzuahmen, daß ſie zugleich eigene Originalität gewinnen; Cicero, Cäſar, Virgil und Horaz bezeichnen den Höhepunkt dieſer Vermählung, ſowohl was die Worte als was die Gedanken anlangt. Auf dieſen Autoren beruht das, was heute als claſſiſches Latein in den Schulen gelehrt wird, eine Sprache, deren Lectüre eine Feinheit offenbart, Gedanken in Worte umzuſetzen, die unübertrefflich erſcheint.

Als Hauptkennzeichen dieſes Latein gilt ſeine Eleganz.

Es würde für einen Deutſchen Schriftſteller heute nicht das größte Lob ſein: elegant zu ſchreiben.

Dieſes auf der, zur höchſten Vollendung deſſen, was Sprache überhaupt ſein kann, geſteigerten griechiſchen Sprache beruhende

Latein hat etwas Internationales. Es fehlt ihm das intime, individuelle Element des edelſten Griechiſch. Es iſt nicht darauf berechnet, in der Stille nur genoſſen, ſondern in Gemeinſchaft mit Anderen zweifellos verſtanden zu werden. Es trägt die Elemente eines Mittels der Verſtändigung in ſich, die beim Beginne des römiſchen Kaiſerreiches in derjenigen Sprache möglich ſein mußte, die über den anderen Sprachen der damaligen Welt die untrügliche Meinung der höchſten Gewalt und Geſetzgebung ausſprach. Lateiniſch gefaßte Sätze durften keinen Irrthum zulaſſen.

Dies ſollte auch der heutige Ruhm des Schullateins ſein. Ich finde das in Zumpt's Grammatik am beſten ausgeſprochen. (Mir iſt immer noch die 1837 erſchienene, zu der Zeit, wo ich als Quartaner begann, neueſte Ausgabe zur Hand.) Am Schluſſe des Vorwortes heißt es da: „Und ſo übergebe ich dies Buch von Neuem der vaterländiſchen Jugend, nicht ohne Hoffnung, daß es unter dem verwirrenden Geräuſch verſchiedenartiger Forderungen das Seinige beitragen wird, damit das unveränderliche Ziel des Schulunterrichts erreicht werde, ut sapere et fari discant, quae sentiant. Es hat keine Noth, daß, wer den jugendlichen Geiſt an der Sprache eines Cicero, Cäſar, Horaz und Tacitus getränkt hat, nicht auch in anderer Zunge reden könne, noch weniger iſt zu beſorgen, daß die gründliche Erlernung derſelben für das Leben und die Vielſeitigkeit der Wiſſenſchaft abſtumpfe. Sprache lernen heißt nicht, das Gedächtniß mit unbegriffenem Wortſchwall anfüllen, noch auch in Buchſtaben und Silben herumklauben, ſondern die Anwendung der unveränderlichen Geſetze des Denkens in einem beſtimmten Sprachmaterial erkennen, wobei es denn zumeiſt auf die Vortrefflichkeit des Materials und auf die Erhabenheit des Geiſtes ankommt, die ſich desſelben zu kunſtreichen Schöpfungen bedient haben."

Wie einfach und großartig ſtand jenen Schulmännern der alten Schule die Aufgabe vor Augen, die den beiden herrlichen Sprachen der alten Welt zufällt. Nicht in dieſer oder jener Sprache Phraſen zu wiederholen ſollen die Kinder lernen, ſondern ausſprechen lernen, was in ihnen an Gedanken auflebt. Welch ein

rein wiſſenſchaftlicher Geiſt weht aus Zumpt's Buche mich an! Wie wird überall darin das Flüſſige der Sprache hervorgehoben und an das eigene Urtheil des Schülers appellirt. Cicero mit ſeinen Beiſpielen ſteht in Zumpt's Grammatik an erſter Stelle, die geſammte Latinität aber wird außerdem herangezogen, ſoweit ſie die Epoche erfüllt, die hier in Frage kommt.

Sehen wir in den Schriften Cicero's und den Gedichten Virgil's aber eine reiche und außerordentlicher Klarheit fähige Sprache ſich in einem Muſterbau vor uns erheben, ſo ſei auch nicht vergeſſen, was wir an lateiniſchen Werken aus den Zeiten beſitzen, die nach denen der Blüthe kamen. Von den erſten bis zu den letzten Jahrhunderten reiht ſich Denkmal an Denkmal. Wir wiſſen, wie die Sprache der Römer im Verlaufe der letzten Zeiten der Republik und des Kaiſerreichs bis zu den ſpäteren Jahrhunderten ſich fortentwickelte und daß, obgleich Cicero's Werke bis ins ſechſte Jahrhundert maaßgebendes Lehrmittel blieben, neben dieſem und Virgil und den anderen Muſtern der beſten Zeit die Sprache des Tages, die Sprache der Geſetze und Kirche ihre eigene Exiſtenz hatte, daß vor allen Dingen aber nach Cicero und Virgil, in den beſten Zeiten des Kaiſerreiches noch, neue Dichter und Proſaiker aufgetreten waren, die aus ſich ſelbſt ihre eigene Behandlung des Geſprochenen ſchöpften: Tacitus, Juvenal, Perſius und Andere bis Auguſtinus. Wer ihre Werke kennt, muß den capitalen Unterſchied empfinden, der dieſe Späteren von den Früheren trennt. Fehlten Cicero und die Seinigen, und es wäre das, was man im Sinne unſerer Schule die Lateiniſche Grammatik nennt, bloß auf das Material der Kaiſerzeit hin aufzubauen, ſo würde der Zumpt dieſer Epoche ſeinem Werke ein anderes Anſehen zu geben haben. Denn, ſo hoch Cicero und Virgil als Künſtler der Sprache ſtehen, ſo weit über beiden ſteht mir Tacitus. Für mich bezeichnet er die Höhe der Latinität. Sein Schreiben zeigt, was eine politiſch ausgegohrene Epoche an politiſcher Geſchichtſchreibung zu leiſten vermöge. Tacitus kümmert ſich um die Griechen wenig. Er denkt und empfindet mit Heftigkeit, was zu ſagen ſei, und ſucht den kürzeſten, ſchärfſten Ausdruck dafür. Seine Sprache iſt nur die ſeinige und

macht diejenigen lächerlich, die ſie nachzuahmen verſuchen. Denn, um es zu wiederholen, Vieles läßt ſich nachahmen, Kraft und Stärke aber nicht. Tacitus durchdringt die Menſchen und Thatſachen und neben dem unerbittlichen Staatsmanne bewundern wir zugleich in ihm den wunderbaren Maler. Ich habe ſchon öfter darauf hingewieſen: die wenigen Reihen, in denen Tacitus beſchreibt, wie die Römer das Schlachtfeld des Varus wiedererblicken, entrollen ein großartiges, erſchütterndes Gemälde vor unſeren Augen und erregen uns heute, als ob wir zu den Leſern gehörten, für die er ſchrieb. Keiner vor ihm und nach ihm hat das vermocht und hiernach wird der abſolute Rang eines Autors beſtimmt. Tacitus flößt jedem einzelnen Worte ein Leben ein, das Cicero langen Sätzen nur zu verleihen wußte, in deren ſanften Fall er unſere Gedanken hineinzieht.

Für Tacitus' Verſtändniß aber bedarf es einer Weltanſchauung, die Schüler nicht haben können, und dies allein ſchon würde unmöglich machen, den Schülern die eigentlich maaßgebenden, im höchſten Sinne nationalen Leiſtungen der lateiniſchen Schriftſtellerei vor die Augen zu ſtellen. Weiter und weiter entfernt ſich in der Folge das Latein des Kaiſerreiches von dem der erſten Jahrhunderte, bis die Sprache in ohnmächtiger Geziertheit zum Theil unerträglich wird. Ich habe ihre Weiterentwickelung, ihr theilweiſes Verdorren, ihr Wiederauferſtehen im Quattrocento, als bekannt hier nicht darzulegen. Im Quattrocento nun aber ereignet ſich etwas Seltſames. Die lateiniſche Sprache ſchien ſich erſchöpft zu haben. Drei Tochterſprachen ſchönſter Art hatten ihre Erbſchaft bereits angetreten und auch geiſtig ſich des Vermögens der Mutter bemächtigt. Da plötzlich erhebt dieſe ſelbſt ſich wieder. Vom Quattrocento an beginnt die erſtaunliche moderne Nachblüthe des Latein, das zu einem bis zur Täuſchung ſcheinbaren Leben wieder aufwacht. Einem Leben, das Niemand leugnen wird, der die Literatur jener Tage der Renaiſſance kennt, wo weder Franzöſiſch noch Italieniſch oder gar Deutſch das für die Gedankenarbeit vermocht hätten, was lateiniſche Proſa und Poeſie leiſteten. Nicht jedoch die Sprache und Anſchauung einer beſtimmten Epoche, ſondern die des geſammten

römiſchen Alterthums, als einheitliche Maſſe, reproducirten ſich. Wie aus der geſammten Maſſe der antiken Sculptur Donatello und Michelangelo ihre Kraft ſogen, ward eine neulateiniſche Ausdrucksweiſe gewonnen, die das Mittel bot, die beſten ſchwebenden Ideen des neueſten Tages endgültig zum Ausdrucke zu bringen.

Mit dieſem novantiken Latein beginnt das moderne Schullatein, das Goethe ſeiner Zeit noch wie eine beliebige andere Sprache lernte, und das ſeit den letzten fünfzig Jahren unſeres Jahrhunderts erſt den Rückweg zum ſogenannten reinen Ciceronianiſch eingeſchlagen hat, deſſen ſcheinbarer Beſitz zum Abiturientenexamen heute unerläßlich iſt, wenn ich dem Glauben ſchenke, was mir von vielen Seiten darüber berichtet wird. Es werden zwei Dinge heute zum Theil unbewußt vermengt: die Frage nach dem abſoluten Werthe der claſſiſchen Studien und die nach der Behandlung des Lateiniſchen in der heutigen Praxis unſerer Gymnaſien. Wie anders ſchreibt und ſpricht man im Vaticane heute Latein, wo die Continuität im Gebrauch der vor fünfhundert Jahren wiedererweckten Sprache am unbefangenſten bewahrt wird. Das Quattrocento wollte nachahmen, vor allen Dingen aber ſeine eignen Gedanken ausſprechen. Ich habe eben Donatello genannt, um die Eigenthümlichkeit der im Quattrocento friſch ſich wiedererhebenden Antiquität zu bezeichnen: es gibt Porträtbüſten aus dem zweiten und dritten Jahrhundert der Kaiſerzeit, die denen Donatello's und der Seinigen ſo ähnlich ſehen, daß man, nach beiden Seiten hin, die Epochen zu verwechſeln geneigt ſein möchte. Dichter wie Pontan oder Sannazar handhabten das Latein mit ſpielender Beherrſchung des Sprachſchatzes und der Ideen. Die Möglichkeit, in die geiſtige Exiſtenz früherer Epochen ſich aus natürlichem Gefühl zurückzuverſetzen, wie das Quattrocento that, muß als hiſtoriſches Phänomen verzeichnet werden. Das aber kann heute kein Schulunterricht erreichen. Und fruchtlos wäre, es anzuſtreben.

Nun iſt der Verlauf der geweſen, daß das Latein des Jahrhunderts der Reformation das theologiſch-diplomatiſche, allgemein verſtändliche Idiom war, in welchem ſie ſich größtentheils vollzog, daß dann aber, in dem Maaße als nach der Aufrichtung des Prote-

ſtantismus eine Scheidung zwiſchen germaniſchem und romaniſchem Chriſtenthum eintrat, auch die Latinität der katholiſchen Kirche und die der proteſtantiſchen Welt verſchiedene Geſtalt annahmen. Das der katholiſchen Kirche iſt unbefangen in Schrift und Sprache weiterentwickelt worden. Die Concilien werden in lateiniſcher Sprache gehalten, über die unbefleckte Empfängniß iſt in Latein entſchieden worden. Auch bei uns blieb Latein die Sprache der Univerſitäten. Man lernte es als etwas Unentbehrliches ohne auf Claſſicität Rückſicht zu nehmen. Es war in erſter Linie auch hier die geſprochene Sprache. Erasmus, Luther, Hutten ſchrieben geſprochenes Latein. Im vorigen Jahrhundert, mit dem Emporkommen des Franzöſiſchen und dann des Deutſchen erſt, beginnt das Latein ſich auch aus der Schrift zurückzuziehen. Es verliert immer mehr an Leichtigkeit und natürlichem Fluß. Es wird ängſtlich. Man lernt Lateinſchreiben als eine Kunſt. Wolf's Prolegomena zum Homer, deren Latinität gern als ein vorzügliches Muſter citirt wird, hat etwas Schwieriges, Gemachtes, Gelehrtes, lieſt ſich aber auch noch glatt weg. Denke ich an die ſchönſten Proben heutiger Latinität aber, ſo tritt die Gelehrſamkeit hier ſtets ſo ſtark hervor, daß das Gefühl geſprochener Sprache fehlt. Mir ſtehen einige ganz exquiſite Proben heutigen Lateins vor Augen, die mich erfreuen und die ich bewundere, aber als künſtleriſche Leiſtung; man fühlt, der Schreibende habe ſich vielleicht im Stillen geſagt, nur Cicero oder einer aus dieſem Kreiſe würde im Stande geweſen ſein, das volle Verdienſt dieſes nachträglichen Einlebens in ſeine Denk- und Sprachart zu würdigen. Schülern dies beizubringen dürfte unmöglich ſein.

Das Reſultat einer Betrachtung der Schickſale des Neulateins kann nur das ſein, daß es auch als geſchriebene Sprache mehr und mehr aus dem Leben der Nationen verſchwinde. Die Univerſitäten haben den Schritt gethan, es für manche Fächer als entbehrlich zu erklären. Man promovirt und habilitirt ſich faſt ohne ein Wort Latein, wo es ſich nicht ſpeciell um claſſiſche Philologie handelt. Man erwartet mit Recht, daß die Gymnaſien ſich dieſer Lage der Dinge anbequemen und bei den claſſiſchen Sprachen den Hauptaccent auf die Lectüre und Erklärung der Autoren legen werden.

IV. Der Deutſche Unterricht.

Die Deutſche Sprache unſerer Zeit mit dem Latein unſerer Gymnaſien in Vergleich zu bringen, als ob die ſcheinbare Regelmäßigkeit des Lateiniſchen ein Vorzug gegenüber dem Zuſtand wäre, in dem unſere Mutterſprache in vollem Wachsthume ſich fortbewegt, geht nicht an. Nur aus dem Irrthum, als ſei die todte Beſchränktheit des Schullateins ein Vorzug, und der Ueberfluß unſeres geſprochenen Deutſch ein Nachtheil, kann der Verfaſſer der Blüthenleſe zu dem Begriffe der an Geſetzloſigkeit ſtreifenden Freiheit und der Ungebundenheit der Deutſchen Sprache gelangt ſein. In der Bewunderung der ſicheren, begrenzten Latinität erſtarrt, bei der jedes Abweichen vom geraden Pfade der Regel zu erkennen iſt und gerügt werden kann, ſcheint der Vorrath an Kenntniſſen, die er auf dem Gebiete der Deutſchen Sprache geſammelt hat, zu einer Art von Sprachlehre in ſeinem Geiſte ſich verhärtet zu haben, nach welcher er meinen Aufſatz mit Bemerkungen verſah. Wahrſcheinlich ſuchen die, welche vielleicht wie er denken, vergebens nach einer brauchbaren Grammatik der neueren und neueſten Deutſchen Sprache, nebſt verbindlichem Wörterbuche, mit dem an der Hand man den Schülern etwas Gewiſſes einprägen und mitgeben dürfte. Dieſer Anſchauung würde vielleicht genehm ſein, wenn man Goethe und die Seinigen in beſtimmt aufgeſtellter Auswahl und mit Ausſchluß der Uebrigen für maaßgebend erklärte, ihren Schriften ein Wörterbuch nebſt Grammatik entnähme und damit in den Schulen operirte als mit amtlich approbirter Mutterſprache.

Nichts wäre vergeblicher als ein Verſuch in dieſer Richtung. In zweitauſend Jahren, wenn unſere heutige Sprache vielleicht einmal die Stellung einnimmt, die dem Latein heute von uns zugewieſen worden iſt, könnte ein claſſiſches Deutſch aus den Claſſikern von 1750—1850 auf dieſem Wege künſtlich hergeſtellt und zu Lehrzwecken brauchbar befunden werden. Heute würde man damit nur eine unfruchtbare Qual für die Jugend ſchaffen. Hätte der Verfaſſer der Blüthenleſe ſeine Studien der Deutſchen Sprache noch umfaſſender betreiben dürfen, ſo würde er über dem, was er Un-

gebundenheit und an Geſetzloſigkeit ſtreifende Freiheit nennt, das bindende Geſetz ſchließlich wohl entdeckt haben.

Was denn iſt das politiſch Verbindende für uns Deutſche? Das Gefühl, das in Jedem ſich regt, wenn von der Größe und Schönheit des Vaterlandes geſprochen wird! Das bindende Geſetz unſerer Sprache iſt der Drang, wahrhaftem Gefühl in wahrhaften Worten Ausdruck zu geben. Der Unterricht in Deutſcher Sprache ſoll nicht aber etwa den Zweck haben, dies zu lehren, ſondern darlegen, wie es dabei von unſeren erſten Autoren gehalten worden ſei. Lehrern, die ausreichendes Studium hierfür befähigt, iſt der Deutſche Unterricht zukünftig anzuvertrauen. Der Gedanke, es laſſe ſich mit Werken, wie der „Kleine Becker" etwa, mit dem ich in meiner Jugend gequält wurde, etwas Förderndes erreichen, muß ein für allemal begraben werden. Es muß den Lehrern die Aufgabe geſtellt, ihnen dann aber auch überlaſſen werden, ſie zu löſen. Allerdings ſolchen Lehrern, von denen man weiß, was ſie wiſſen und welchen Bildungsgang ſie durchgemacht haben. Die Sache iſt zum größten Theil neu und kann nicht theoretiſch im Voraus geregelt werden. Sollte dies dennoch geſchehen, ſo würde ich es als ein unſachgemäßes Beginnen bekämpfen. Hier habe ich meine eignen Erfahrungen. Deutſch würde zu einer todten Sprache herabgewürdigt werden, wenn man dem Wunſche ordnungsliebender Pedanten nachgebend, unſere Sprache in Regeln zwängen wollte. Ein Deutſcher greift nach den beſten Worten, wie ein Säugling nach der Bruſt ſeiner Mutter greift. Dafür bedarf es keiner Inſtructionsſtunden. Der Gebrauch der Sprache wird als natürliche Function vorausgeſetzt. Ein Blick auf die Geſchichte unſerer Literatur muß zeigen, daß unſere in energiſcher Fortbildung begriffene Sprache ihre Geſetze in ſich trage, wie unſere Geſetzgebung das ſittliche Bewußtſein des Volkes, und daß einheitliche Codificirung des Wortgebrauches nur ein Nothbehelf für unbeſtimmte Zeit wäre. Das Grimmſche Wörterbuch, nur unternommen, um den Reichthum unſerer Sprache für die letzten Jahrhunderte dem Volke zum Bewußtſein zu bringen, iſt heute zum Theil bereits veraltet. Der bloße Gedanke an die Möglichkeit einer ſolchen

Feſtnagelung und die Idee, als ſei die Fortbildung der Sprache, gegenüber dem Vorhandenen, das Inexacte, würde den Schülern ſchaden, die Idee, als ſei das Alte um ſeines Alters willen dem Friſchentſtehenden vorzuziehen. Als ſtehe das Lebendige, in ewiger Veränderlichkeit, dem Todten nach, das ſeine Form nicht mehr umbilde. Uns heute, die wir auf Schritt und Tritt unſere Gedanken unerhört neuen Erſcheinungen anbequemen müſſen, auf den Wortvorrath und die Sprachbehandlung irgend einer vergangenen (oder vergehenden) Epoche beſchränken zu wollen, wäre ein vergebliches Beginnen. Die Deutſche Sprache ſoll auf unſeren Schulen gelehrt werden, weil ihr Verſtändniß den nachwachſenden Geſchlechtern erhalten werden und die Kinder bereits auf das hingewieſen werden müſſen, was den Werth, die Würde und die Schönheit ihrer Mutterſprache ausmacht. Dies kann nur geſchehen, indem man ausgewählte Stücke unſerer neueren Literatur ſo erklärt (oder auch von den Schülern erklären läßt), daß Inhalt und Form in den geiſtigen Beſitz der Kinder oder Jünglinge übergehen. Mit nicht minderer Kenntniß der Sache aber und mit nicht geringerer Vorbereitung müßte hier vorgegangen werden, wie bei Erklärung der lateiniſchen und griechiſchen Autoren. Ein Lehrer ſoll nicht, weil er den Gebrauch eines Wortes, einer Wortform, einer Satzform zufällig aus eigner Lebenserfahrung nicht kennt, die Erlaubniß haben, ſie ohne Weiteres außer Curs zu ſetzen. Es gilt hier zu ſtudiren, wie bei anderen Disciplinen. Ich will nicht immer nur aus meinen Erfahrungen reden: ich erinnere mich, wie mir Scherer einmal von den Uebungen ſprach, in denen er Goetheſche Texte erklären ließ. Er hatte damals doch ſchon eine lange Univerſitätserfahrung hinter ſich. Er ſprach ſich in ſtarken Ausdrücken aus. Er meinte, dieſe Uebungen ſeien jetzt das Wichtigſte.

Grundlage des Studiums der neueren Deutſchen Sprache darf auch nicht die (einer großen Beſchränkung bedürftige) Literaturgeſchichte, ſondern muß die Erklärung des Gebrauches der Worte und der Satzformen bei den beſten neuen Autoren ſein.

Man bedenke bei dieſem Studium wohl, daß vor nicht zu langer Zeit noch die Anſchauung Vertreter gehabt hat, ein Buch

das mit Rückſicht auf den Deutſchen Stil gut geſchrieben ſei, erſcheine als unwiſſenſchaftlich. Dem Studirenden, der unter dem Einfluſſe ſolcher Lehre ſtand, mußte die Vernachläſſigung der Deutſchen Sprache faſt zu einer Pflicht gegen ſich ſelbſt werden. Ich meine, daß dieſe Thatſache ins Gewicht falle wenn von manchen Seiten über die Natur der Deutſchen Sprache ungünſtig geurtheilt wird.

V. Noch einige Geſichtspunkte.

Der Verfaſſer der Blüthenleſe erklärt den von mir gebrauchten Ausdruck „Majorität der archäologiſchen Gelehrſamkeit" für „eine Kühnheit, über die ſich rechten laſſe". Er irrt. Die lebenden Sprachen haben die Tendenz, Worte, welche allgemeine Begriffe bezeichnen, ſo zu gebrauchen, daß auch die Repräſentanten dieſes Begriffs mit in dem Worte enthalten ſind. Wir heute verſtehen unter „Menſchheit" alle lebenden Menſchen als ein Ganzes gedacht. Suphan hat in ſeinem ſchönen Aufſatze „Aus dem Zeitalter der Humanität" darauf hingewieſen, wie das Wort in Goethe's und Herder's Anfängen oft noch das bezeichne, was wir heute unter Menſchlichkeit verſtehen, oder, um ein neues Wort zu bilden, was Menſchenthum etwa beſagen würde. Nun kommt es, wie Suphan zeigt, bei einigen Verſen der beiden Dichter ſehr darauf an, zu unterſcheiden, in welchem Sinne ſie das Wort da gebrauchen*). Zu den Worten dieſer Art gehört auch Gelehrſamkeit. Menſchheit und Gelehrſamkeit haben ähnliche Carriere gemacht, nur daß bei Menſchheit der Begriff Menſchenthum heute beinahe ſchon verſchwunden iſt, während bei Gelehrſamkeit beide Begriffe des Wortes neben einander herlaufen.

Hier nun entſcheidet der Gebrauch, allein man muß ihn kennen. Jugend bedeutet bei uns, wie bei den Römern juventus, die Jugend als Begriff und zugleich die, die jung ſind. „Im Neben-

*) Ich weiß nicht, von wem Menſchheit im Sinne von „alle Menſchen" zuerſt gebraucht wird. Ueber die doppelte Bedeutung von humanité cf. Conſtantin Gorski, Die Fabel vom Löwenantheil, Inauguraldiſſertation. Berlin, 1888.

zimmer tanzte die Jugend." Man könnte aber nicht fortfahren: „während das Alter behaglich zusah." Das würde geziert klingen. Denn Alter bedeutet, wie senectus, nur den Begriff und nicht die Repräsentanten. Dagegen sind wir Deutschen noch nicht so weit wie die Franzosen, die ein schönes Mädchen une belle jeunesse nennen. Gleich senectus wurden von den Lateinern auch philosophia, scientia, sapientia in doppeltem Sinne als Wissenschaft, Weisheit und Wissen und als die Vertreter dieser drei Begriffe nicht gebraucht, sondern man sagt sapientes oder philosophi (und eine anders zu deutende Stelle bei Cicero wird als Ausnahme hervorgehoben). Wir, wenn wir von der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts reden, meinen damit eine Anzahl von Philosophen, nehmen sie jedoch als Ganzes und würden von einer Majorität der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts kaum sprechen. Universität dagegen bezeichnet Professoren und Studenten zusammen, und auch das Gebäude, in dem gelehrt wird, während universitas litterarum doch nur die Gedankenwelt bedeuten sollte, in der Schüler und Lehrer sich bewegen. „Gelehrte Welt" dagegen bezeichnet nur die Personen und nicht die Gedanken. Wenn Goethe schreibt (6. Sept. 1803): „Die eminente Majorität der weimarischen und jenaischen Gelehrten hat sich sogleich vereinigt, um in Jena ein ähnliches Blatt herauszugeben," so hätte er ebensogut sagen können „die Majorität der weimarischen und jenaischen gelehrten Welt". „Majorität der weimarischen und jenaischen Gelehrsamkeit" aber hätte Goethe damals vielleicht noch nicht gesagt, denn das Wort „Gelehrsamkeit" hat innerhalb der letzten Zeit erst sich aus der Bezeichnung eines Begriffs zu dem auch der Vertreter desselben weiter entwickelt. Geschrieben hatte ich: „Die griechische Kunst repräsentirt der Majorität der heutigen archäologischen Gelehrsamkeit nicht mehr das unbegreifliche schöpferische Können eines Lieblingsvolkes der Vorsehung, dessen künstlerische Begabung etwas mit der geheimnißreichen Schöpferkraft der Natur gemein zu haben scheint." Was ich sagen will, ist klar und verständlich. Ich hätte auch sagen können „Majorität der heutigen Archäologie" oder „Majorität der heutigen archäologischen Welt", obgleich dies letztere

ungewöhnlich wäre. Wenn man „der Berliner Archäologie“ ſchriebe, würde man nur deren gelehrte Vertreter, die Männer von Fach, meinen; „Berliner archäologiſche Welt“ dagegen würde in weiterem Umkreiſe auch die einbegreifen, welche dauerndes Intereſſe an dem bethätigen, was innerhalb des Gebietes der archäologiſchen Forſchung liegt. Wenn ich mit der Beſprechung dieſes Falles nachträglich komme, ſo geſchieht es, weil es noch eines Beiſpieles zu bedürfen ſchien, um klar zu machen, wie ungemein ausgedehnt und wie wenig bearbeitet der Boden der neueren Deutſchen Literatur iſt. Kaum angerührt könnte man ihn nennen. Tag für Tag ſtößt man auf Fragen, für deren Beantwortung das Material fehlt. Wie ſollten bei dieſen Verhältniſſen ſchon feſte Regulative für den Deutſchen Unterricht aufzuſtellen ſein? Nicht einmal die Frageſtellungen ſind vorauszuſehen, wie denn da die Löſungen? Ohne Zweifel wird ſich im Fortſchritte dieſer Arbeiten ſo viel Neues zeigen, daß Spätere, die damit einmal wirthſchaften werden, uns heute dieſe Dinge Anbrechenden, wenn wir als Geſetzgeber auftreten wollten, verhöhnen müßten, ſo wenig ſich der Armuth unſeres Wiſſens bewußt geweſen zu ſein. —

Man laſſe ſo viel als möglich ſprechen beim Deutſchen Unterricht und ſo wenig als möglich ſchreiben. Nur in Ausnahmefällen wird ein junger Menſch unter zwanzig Jahren eigene Gedanken in weiterem Zuſammenhange niederzuſchreiben im Stande ſein. Im Durchſchnitt wird ſein Thun auf Wiederholung von Phraſen hinauslaufen, die den bloßen Anſchein eigener Gedanken gewähren. Je geſchickter ſolche Zuſammenſetzungen ausgeführt werden, um ſo ſchädlicher erſcheinen ſie mir. Soll, eine Probe angeſtellt werden, was ein Anfänger mit eigner Schriftſtellerei leiſten könne, ſo laſſe man ihn ein Erlebniß oder Gegenſtände beſchreiben, oder Vorgeleſenes ſofort wiederholen. Auf augenblickliches, richtiges Verſtändniß der Gedanken kommt es an. Bildung von Gedanken aber werde den Schülern an guten Autoren nur gezeigt: keinem zugemuthet, ihnen nachzuthun. Dagegen, wie früher ſchon ausgeführt worden iſt, würde ich die ſchriftlichen Ueberſetzungen aus dem Lateiniſchen und Griechiſchen in ſolche theilen, welche ſich der

fremden Sprache anbequemen, und ſolche, die die fremden Stücke in ſelbſtändigem Deutſch wiederzugeben hätten. Ich würde für fördernd halten, dasſelbe Stück doppelt übertragen zu laſſen, auch daß als claſſiſch anerkannte Ueberſetzungen nachträglich mit den Originalen verglichen würden. Lange's Herodot oder Schleiermacher's Plato z. B. könnte man in einzelnen Theilen ſo durchgehen oder Voſſens Homer mit anderen Homerüberſetzungen und Ueberſetzungsverſuchen vergleichen. Zugleich würde ich bei Betrachtung von Deutſchen Sprachproben auf die claſſiſchen Sprachen zurückgehen und deren Einfluß auf die unſere ins Licht ſtellen. Zu wie lehrreichen Darlegungen gäbe die Erklärung ausgewählter Stücke aus Goethe's und Schiller's Briefwechſel Gelegenheit, in denen vom Weſen der antiken Dichtkunſt und Schriftſtellerei die Rede iſt. Ich habe in Geſprächen mit Studirenden oft bemerkt, daß man auch bei den talentvolleren die Vorbildung in Betreff deſſen, was insbeſondere den Satzbau angeht, meiſt viel zu hoch anſetze. Mit den ihnen von der Schule her geläufigen brillanten Formalien wiſſen ſie ſpäter nichts anzufangen. Gymnaſiaſten, welche ſich der Philologie ergeben, werden ſich als Studenten ſchon zurechtfinden, wenn ihnen Aeltere begegnen, die ihnen beiſpringen; Juriſten, Mediciner und ſelbſt Hiſtoriker aber bringen meiſt weder Luſt noch Fähigkeit mit, das Sprachliche weiterzutreiben, und haben, was die Gymnaſien boten, bald vergeſſen. Dies wird ſich ändern, wenn erſt die intimere Kenntniß der Deutſchen Sprache und Geſchichte ihnen die allgemeine Bildung vermittelt. Die Fortſetzung deſſen, was ſie in dieſer Richtung auf der Schule begonnen haben, wird Vielen dann natürlich erſcheinen und ſogar das Alterthum ſich ihnen wieder eröffnen, das, wie die Dinge heute liegen, als verächtlicher und lächerlicher Ballaſt meiſt nur dazu gut erſcheint, fortgeworfen zu werden. Hier will ich erwähnen, daß, wo man dankbare Erinnerung an einzelne Lehrer von den Schulen mitgenommen hatte, es ſich um Männer handelte, die Secundanern und Primanern den Einblick in eine höhere, allgemeinere Auffaſſung der Dinge erſchloſſen und ſie dadurch auf eigne geiſtige Arbeit vorbereitet hatten. Die ihnen den Zuſammenhang des zu

Lernenden mit den Forderungen des Lebens klar machten. Non scholae sed vitae discimus. Im Großen und Ganzen werden die Schüler aber nicht für das Leben, sondern für die Prüfungen vorbereitet. Dieſe Examina ſtehen mit ihren Anſprüchen im Wege; wollte man ſie aufheben, ſo würden freilich unſere ſämmtlichen Carrièren unmöglich ſein. Denn worauf hin ſoll ein junger Mann angeſtellt werden, als auf das Ergebniß einer Prüfung hin? Sind die Examina alſo, weil wir ſie einſtweilen nicht entbehren können, nicht fortzuſchaffen, ſo führe man aber wenigſtens keine neue ein! Laſſe man den Unterricht in der Deutſchen Sprache als etwas Freies nebenherlaufen, als eine Lehre, deren Abſchluß ſich von ſelbſt findet. —

Unſere Sprache iſt reich und vielfältig. Sie klingt anders im Süden und im Norden, anders in den geſchwätzigen Städten als auf dem ſchweigſamen Lande. Jedem offenbart ſie ſich in beſonderem Wohllaute: ſanft, hell klingend, ſcharf abbrechend in Worten und Sätzen, oder lang austönend. Sei Keinem verwehrt, auf eigenen Wegen ſeine eigne Sprache auszubilden; trete kein Schuldeutſch an Stelle dieſer natürlichen Vielfältigkeit. Keinem Schüler ſoll unter Garantie der Richtigkeit ein officielles Deutſch eingeprägt werden und er ſich über deſſen Beſitz auszuweiſen haben. Die Sprache iſt eines der Heiligthümer wie die Deutſche Familie, aus der ſie hervorgeht. Die Römer ſagten sermo patrius, wir ſagen Mutterſprache: möge Latein nach Regeln gelernt werden, Deutſch aus der Stille des innerſten Gefühles herauswachſen. —

Fortwährend tragen Schriftſteller aus den heimiſchen Dialekten und aus Autoren fremder Nation und zurückliegender Jahrhunderte neue Worte, Wortverbindungen und Bilder in die Sprache hinein, die aufgenommen werden, oder als Eigenthümlichkeit auf den Gebrauch des einen Autors beſchränkt bleiben. Dieſe Fälle müſſen erkannt und richtig beurtheilt werden. Schon oben ward ausgeführt: die Sprache unſerer Schriftſteller hat ſich unter dem Einfluſſe oft unvermuthet kommender, perſönlicher Eindrücke gebildet. Man überſchlage die Menge der modernen Autoren und die Vielfältigkeit der Elemente, die ſie in ſich aufnahmen und zugleich auch

nicht aufnahmen. Wie wichtig z. B. ist es für Beurtheilung Conrad Ferdinand Meyer's und Keller's, beides Zürcher, daß der Erstere eine literarisch französische Erziehung empfing, ohne je zu uns gekommen zu sein, während Keller in den entscheidenden Jahren in Berlin lebte. Die Diction beider Autoren entspringt Eindrücken, die keiner von ihnen in der Gewalt hatte. Welche Wirkung sollte dem gegenüber ein amtlich festzustellendes officielles Deutsch haben? Die politische Einheit Deutschlands wird dem Wirken des Zufalles hier kein Ziel stecken. Dieser Proceß setzt sich fort. Keine Willkür und Ungebundenheit aber herrschen hier, sondern Diejenigen sind betheiligt am Wachsthum der Sprache, denen eigenthümliche Begabung und Kraft einzugreifen gestattet*). —

Ich habe in meinem ersten Aufsatze darauf hingewiesen, daß die französische Literatur fast ausschließlich von Katholiken für Katholiken geschrieben sei, und daß, wo es sich um die Bekämpfung der römischen Kirche handelt, diese hier nicht im protestantischen Sinne geführt werde. Das ist gleichgültig so lange der Gegensatz der Confessionen das Gymnasium nicht berührt: würde er aber als ein Element eingreifen, mit dem zu rechnen wäre, so könnten Voltaire und Rousseau als die Hauptvertreter der modernen französischen Prosa in Betreff der religiösen Fragen nicht mehr indifferent erscheinen. Doch hierauf kommt es weniger an als darauf, daß Deutsche Geschichte und auch Literaturgeschichte, wenn sie in größerem Umfange gelehrt werden sollen, den religiösen Gegensatz, welcher Deutschland scheidet, in die Schulen hineintragen würden. Und nun haben Katholiken wie Protestanten, deren Kinder unsere Gymnasien so vielfach gemeinschaftlich besuchen, sich wohl klar zu machen, welche Consequenzen dies hätte.

Die Deutsche Geschichte ist erfüllt von den Streitigkeiten zuerst zwischen den Päpsten und den Kaisern, dann zwischen den römischen und den protestantischen Mächten. Die frühesten Jahrhunderte

*) Meine Meinung geht nicht dahin, als sei unseren Gymnasiasten beim Unterrichte in Deutscher Sprache und Literatur von diesen Dingen zu sprechen, die ich hier als erläuternde Notizen gebe. Die Lehrer aber müssen davon wissen.

können behandelt werden ohne daß den Eltern der katholischen Kinder Bedenken aufstiegen, die späteren aber nicht. Die Geschichte der Reformation von ihren Anfängen bis zum Westphälischen Frieden könnte für Gymnasien ohne streng confessionellen Standpunkt Gegenstand eingehenden Unterrichtes nicht sein, und es wäre ein Unglück, wenn sie dazu beitrüge, eine Scheidung unserer Schulen dem confessionellen Standpunkte nach zu befördern. Erst die Begebenheiten seit der Erhebung Preußens unter dem Großen Kurfürsten ergeben widerspruchsloses Material. Mit diesem Fürsten beginnt das Neue Reich. Für die Schule darf die Geschichte aber nicht hier erst einsetzen. Es muß den Ereignissen der beiden letzten Jahrhunderte etwas vorausgehen, das von dem geistigen Ringen und den Kämpfen der Völker berichtet.

Da nun zeigt sich die Unentbehrlichkeit der classischen Dichtung ebenso stark als die Schönheit und Macht der beiden Sprachen, die in dem griechischen und römischen Daseinsbezirke der Menschheit einst die Welt der Gedanken enthüllten. Als ein unschätzbares Geschenk der Vorsehung machen sie es unsern Lehrern heute möglich, die Kinder in eine ideale Welt einzuführen, die, in den ethischen Momenten der unsrigen entsprechend, zugleich nichts von dem enthält, was uns heute trennt. All das, was Griechenland groß und erhaben dastehen läßt, liegt vor der Aera des Christenthums. Die Götter Homer's, die Idealgestalten der Tragiker, die Gedanken Plato's, das Staatswesen der römischen Republik verhalten sich dem Christenthum gegenüber nicht feindlich. Die Erfahrung belehrt uns, daß ihnen, mag man sie immerhin heidnisch nennen, nichts vom Christenthume Ablenkendes innewohne. Der vaticanische Palast selber umschließt die Marmorbilder heidnischer Götter, nur ihrer reinmenschlichen Schönheit wegen. An der Ehrfurcht vor dem Alterthum, dem wir so viel verdanken, wollen wir festhalten. Ich erkläre hier noch einmal in aller Form, daß ich es für ein Unglück halten würde, wenn griechische und lateinische Grammatik und die Erklärung der Autoren, die in beiden Sprachen unübertreffliche und unentbehrliche Meisterstücke geliefert haben, aufhören würden, die Grundlage des Gymnasialunterrichtes zu bilden. Daß

Deutſche Sprache neben ihnen aber mit gleicher Sorgfalt zu behandeln ſei. —

Es würde etwas Unmögliches in dem Verlangen liegen, daß die, die über die Reform der Gymnaſien zu entſcheiden haben, in naher Zeit ſchon mit feſten Entſchlüſſen hervorträten. Entſcheidendes wird erſt dann erfolgen können, wenn die betheiligten Fachmänner aller Richtungen die Dinge ſo völlig durchgearbeitet haben, daß über den realen Inhalt der aufgeſtellten Meinungen und Forderungen keine Zweifel mehr obwalten. Dieſe Vorbedingung zu ſchaffen iſt deshalb ſchwierig, weil die Meiſten, die hier mitzuſprechen haben, ältere Männer ſind, die auf ihrer Meinung beharren. Wer ſich in langjähriger, redlicher, mühevoller Ausübung öffentlicher Thätigkeit ſeine Anſchauungen über das Nothwendige und das Mögliche gebildet hat, dem müſſen die Reſultate ſeiner Erfahrung, mag er ein noch ſo beſcheidener Mann ſein, eine gewiſſe Heiligkeit gewinnen, und wer, was hier nun einmal feſtzuſtehen ſcheint, antaſtet, auf den fällt der Verdacht, aus Gründen, die nicht zur Sache gehören, den Frieden zu ſtören. Aus Unerfahrenheit, aus Ehrgeiz, aus perſönlichen Motiven. Ueberall aber, wo wir in die Epochen geiſtiger Umwälzung zurückblicken, ſteht uns der alte Gegenſatz vor Augen: eine ältere, hartnäckige Generation, die die Forderungen einer jüngeren, vielleicht noch energiſcheren nicht verſteht und nicht einmal discutiren will.

Die Deutſche Schulfrage iſt nichts künſtlich Aufgebrachtes. Sie ſteht in Zuſammenhang mit dem ſich überall vollziehenden Umbaue des geiſtigen Lebens. Viele Völker der Erde, ſoweit ſie in eigner Initiative thätig ſind, ſehen wir im Begriffe, ihn vorzunehmen. Wir ſtehen nicht vor, ſondern mitten in dem durch Aenderung der Weltlage herbeigeführten Wechſel unſeres geiſtigen Verhältniſſes zu den Erſcheinungen. Ich wüßte in der Entwicklungsgeſchichte ſo Deutſchlands wie der ganzen Welt keine Epoche, in der Aehnliches geſchehen oder unternommen worden wäre. Weiß auch nicht, welcher umfaſſende Name dem jetzt Geſchehenden zu geben ſei. Dies fühlt doch wohl ein Jeder, daß wenn heute von einer Reform des Unterrichts der heranwachſenden Generation und, in Verbindung damit,

von der Nothwendigkeit eines intenſiveren Studiums unſerer Mutterſprache und Geſchichte die Rede iſt, es ſich nicht um eiferſüchtiges Herabdrücken des größeren und mächtigeren Theiles unſerer Lehrerſchaft durch eine Minorität handele, die emporſteigen wolle. Bei Umgeſtaltungen jeder Art werden Vertreter veralteter Principien unterliegen, während ſogenannte Neuerer ihre Stelle einnehmen. Bei all ſolchen Aenderungen wird man Langgewohntes, in vielen Fällen Erprobtes mit ſchwerem Herzen aufgeben, und Neues, für das keine Garantie vorliegt, und deſſen zukünftiger Erfolg bedeutenden Leuten nur als leere Verſprechung erſcheint, dennoch nicht zurückweiſen dürfen. Eins wird in dieſen Kämpfen ſchließlich den Sieg verleihen: das Beſtreben, zu erkennen, welches Bedürfniß vorliege, und die Nothwendigkeit, Mittel zu ſchaffen, ihm zu genügen.

Erſchien zuerſt in der Deutſchen Rundſchau, im 5. Hefte des Jahrganges 1889.

IV.

Die neue Goethe-Ausgabe.

Von Goethe's Werken, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, liegen die ersten Bände nun vor.

In der Vorrede wird Bericht abgestattet, wie das Unternehmen zu Stande kam. Der letzte Nachkomme Goethe's hatte die Großherzogin Sophie von Sachsen zur Erbin des literarischen Nachlasses eingesetzt, der bis dahin streng verschlossen gehalten wurde. Die hohe Frau entschloß sich, Alles das ins Werk zu setzen, was der ihr zugefallene Reichthum in idealem Anspruch irgend verlangen könne. In erster Linie machte das neue Material eine neue Ausgabe der Werke nöthig. Mit Gustav von Loeper und Wilhelm Scherer wurde darüber berathen; heute ist eine Commission mit der Ausführung der Arbeit beauftragt, deren Namen, wie auch die der Mitarbeiter in langer Aufzählung im ersten Bande zu finden sind. Auf die Vorrede folgt der von Bernhard Suphan Namens der Redactoren gegebene Vorbericht, die Darlegung der Principien enthaltend, nach denen die Gestaltung der Texte vorgenommen wird. In vier Abtheilungen sollen die Werke erscheinen: die Werke im engeren Sinne, die naturwissenschaftlichen Schriften, die Tagebücher, die Briefe. Jede Abtheilung für sich bestehend und allein zu kaufen. Ueber die von Goethe in verschiedenen Zeiten angewandte Orthographie und Interpunction, zumal über die bei der Ausgabe letzter Hand zur Anwendung gebrachten Grundsätze wird Auskunft gegeben. „Bei Allem", heißt es in der Vorrede, „was Gestalt und Erscheinung der Ausgabe im Großen wie im Einzelnen betrifft, soll befolgt werden, was uns als Goethe's selbstwillige Verfügung bekannt ist." Dahin

gehört auch die Darbietung eines reinen Textes ohne erklärende Noten. Im Anhange jedes Bandes ist, wiederum so knapp als möglich, doch in umfassender Art, Alles zu finden, was Demjenigen wichtig ist, der sich über die Schicksale der Drucke sowie über das im Manuscript vorliegende Material unterrichten will. Ein ungemeiner Reichthum werthvoller neuer Mittheilungen ist in ganz anspruchsloser Form hier aufgehäuft zu finden. Für erschöpfende Benutzung des irgend Zugänglichen an Drucken und Manuscripten, sowie für correcte Wiedergabe ist Sorge getragen, für Papier und Drucklegung von H. Böhlau gethan worden was sich irgend thun, und der Preis so gering angesetzt als sich verantworten ließ. So tritt das Unternehmen, das das Wohlwollen der Leser und unter ihnen der Kenner besonders in Anspruch nimmt, in den ersten fünf Bänden (drei Abtheilungen angehörend), denen nächstens sieben weitere folgen sollen, nun hervor. Die Gedichte (Erster Theil), Faust (Erster Theil), die Tagebücher von 1775—87 und die Briefe bis 1772 werden dargeboten.

Es erscheint mir als ein Vorzug der Ausgabe, daß von einer Commentirung der Texte abgesehen worden ist, welche ohne Einleitungen und sachlich Erklärendes erscheinen. Bei allen Classikern ist meinem Gefühle nach der Leser, mag er sein wer er wolle, so zu stellen, daß er empfinde, es bedürfe zwischen dem Autor und ihm keiner Mittelsperson. Schriften, die über den Wechsel der Zeiten erhaben sind, darf nichts beigegeben werden, was, wenn es auch noch so werthvoll wäre, zeitvergängliches Beiwerk bleibt. Dazu kommt, daß auch die besten, scheinbar unentbehrlichen Anmerkungen, dem Texte beigefügt, die Wirkung eines Dichters beeinträchtigen. Man sieht das recht bei Dante. Nirgends erscheinen Notizen über das, was an historischen Thatsachen in Dante's Gedichten vorkommt, so unentbehrlich als gerade hier. Wir sind den Zeiten des Dichters zu sehr entrückt, können unmöglich auch, selbst bei umfassenderem Wissen, Alles das im Kopfe haben, worauf von ihm angespielt wird. Trotzdem verdunkeln Noten den Inhalt der Dichtung. Unwillkürlich wird auf diese Notizen ein Accent gelegt, der sie über diejenigen rein menschlich zu ergreifenden Stellen setzt, von denen

die eigentliche Wirkung doch ausgeht. Beſſer, einen Theil Kenntniß weniger beſitzen und um ſo tiefer von dem Geiſte des Dichters ſich doch berühren zu laſſen. Ohne Zweifel enthalten die unſerer Goethe-Ausgabe am Schluſſe der Bände beigegebenen Bemerkungen eine Fülle von Kenntniſſen, die man unmittelbar an Ort und Stelle gebrauchte, und eine noch größere Fülle hätte ſich in erklärender und betrachtender Form anfügen laſſen: der reinmenſchlichen Wirkung aber würde das doch Eintrag gethan haben. Der Leſer darf nur dem Dichter allein gegenüberſtehen, wenn er von der innerſten Kraft ſeiner Sprache und ſeiner Gedanken ergriffen werden ſoll. —

Unter ‚Goethe's Gedichten' verſteht man bei uns heute etwas Feſtes, eine Schöpfung für ſich, beginnend mit der ‚Zueignung', die wie eine breite Ouverture zum Genuſſe einlädt, und mit dem Fragmente der ‚Geheimniſſe' abſchließend, dem großen Gedichte, das, den zwiſchen Herder und Goethe waltenden Gedankenkreis in allegoriſchen Geſtalten zum Ausdrucke zu bringen beſtimmt, mit dem Abbrechen der es erfüllenden Stimmung dazu verurtheilt war, nie vollendet zu werden. In früheren Zeiten bildeten beide Gedichte ein einziges, ſpäter erſt ſind ſie von Goethe getrennt worden, um die übrigen Gedichte in ihre Mitte zu nehmen. Alles nun, was ſeit 70 Jahren etwa zwiſchen dieſem Anfange und dieſem Abſchluſſe liegend, unter dem Titel ‚Goethe's Gedichte' bekannt war, erſcheint uns als ein geſchloſſener Organismus, jedes Gedicht an der ihm angewieſenen Stelle gleichſam angewurzelt. Wie lange Jahre aber brauchte es, um der Sammlung dieſe Geſtalt zu verleihen. Sie ſind überhaupt niemals als ein Ganzes dem Publicum offerirt worden in der Art, wie junge Dichter heute mit einem Bande Gedichte zuerſt eintreten. Der Dichter ſtand in den Sechzigen als er ſeinen kleineren Dichtungen die maaßgebende Anordnung verlieh. Sie ſind das Erträgniß eines auf hohe Jahre kommenden Lebens. Längſt und lange war Goethe als erſter Dichter in Deutſchland anerkannt, ohne daß etwas wie ‚Goethe's Gedichte' exiſtirte. Seine kleineren Stücke, für ſich beſtehend, waren faſt wie fliegende Blätter ins Publicum eingedrungen. Werther, Götz, Clavigo, Stella ſind

die erſten vollen Schößlinge ſeines jugendlichen Ruhmes geweſen. Dann ſchien Goethe zu verſtummen. Mit Iphigenie, Egmont und Taſſo begann die Weimaraner Epoche, für deren Producte er ſich ein neues Publicum gewinnen mußte. Goethe's zu feſterer Maſſe vereinigten Gedichte aber haben erſt von der dritten Epoche an eine Rolle zu ſpielen begonnen, wo Hermann und Dorothea, die Wahlverwandtſchaften und Fauſt den bereits in die zweite Hälfte des Menſchenalters hineinalternden Dichter neu auferſtehen ließen. Herder war nun abgethan. Goethe's Verbindung mit Schiller und den Schlegels iſt der Anfang dieſer friſch beginnenden Blüthezeit geweſen. 1812 kamen die ‚Gedichte' als Band für ſich zum erſten Male heraus. Was von 1815 an in Geſtalt kleinerer Versſtücke hervorgebracht worden iſt, blieb dann getrennt beſtehen und wurde den Gedichten nur angefügt. Den älteſten Kern bildeten die Leipziger Lieder für den Geſang und die von Behriſch zuſammengeſchriebenen Stücke. Dazu kamen ſucceſſive im Laufe von 30 bis 40 Jahren das Liederbuch von Friederike, die Gedichte aus Lili's Tagen, die für Frau von Stein geſchriebenen, aus Chriſtianens und aus Schiller's Zeiten: all das wurde zuſammengethan und ineinander gewirkt.

Auch in Goethe's Sinne bildete die Maſſe ſchließlich aber ein Ganzes und die von ihm erſonnene Reihenfolge darf heute nicht geſtört werden, weder durch Verſetzung der Stücke noch durch Aufnahme anderer, die als Nachträge ein Recht darauf haben zu können ſchienen. Goethe hat bei der Einrichtung der Gedichte Abſichten gehabt, die nicht vereitelt werden dürfen. Kein Leſer ſollte ſich zu tief in das Studium der Entſtehungsdaten und Entſtehungsbedingungen der Verſe verleiten laſſen. Auch ſoll uns nicht die mit den Jahren wechſelnde Geſtalt Goethe's bei dieſen Bänden ſeiner Gedichte vor Augen ſtehen, ſondern Goethe als einheitliche Erſcheinung, jung und alt zu gleicher Zeit, darüber ſchweben. Nur ganz gründliches Studium bewahrt vor dem Schickſale, hier mit Verluſt zu arbeiten. Es ſcheint oft ſo einfach, den Weg, den der Dichter im Abändern und Vervollkommnen ſeiner Verſe gegangen ſei, in feſten Schritten nachzuſchreiten; das Material ſcheint voll-

ſtändig vorhanden zu ſein und vom erſten Gedanken ab ſich Alles darzubieten, was die Geneſis des Gedichtes erkennen läßt. Wir vermeinen ſeine Geburt mitzuerleben: der Dichter empfing einen ſeeliſchen Eindruck, deſſen Echo zum Gedichte ward. Dennoch iſt Eins hier wohl zu bedenken. So natürlich, wie Blitz und Donner zuſammengehören, der Zuſammenhang von Erlebniß und Gedicht erſcheinen könnte, ſo ſehr läßt eine umfangreichere Betrachtung dieſen Uebergang der Thatſache zum Kunſtwerk dennoch als ein complicirteres Ereigniß erſcheinen. Ich frage: bei jener beſtimmten Gelegenheit, der allein das Gedicht den Anſtoß, hervorzutreten, verdanken ſollte, konnten da nicht noch andere Gefühle, Gedanken und Anſchauungen zufliegen und vom Dichter zugleich feſtgehalten werden? Anſchauungen, die, aus früher bereits aufgebrochenen Quellen fließend, hier jetzt um einen Punkt zuſammenſchießen, mit dem ſie Anfangs nichts zu thun hatten? Mir ſcheint, daß bei Unterſuchungen ſolcher Art dieſe Möglichkeit immer offen bleiben müſſe. In Goethe's Geiſte wogten unfertige Bilder, Sprachmelodieen, Erinnerungen erlebter und geleſener Dinge, in beſtändiger Umänderung begriffen, Anfänge und Abſchlüſſe von Gedankenreihen umher: in dieſe, nach centralem Zuſammenſtrömen gleichſam begierige Maſſe fiel irgend ein Erlebniß dann hinein, eine Mitte bildete ſich, die Neues und Altes umkreiſte, und Goethe's Hand ſchreibt ein Gedicht nieder, ſcheinbar ein vom Himmel gefallenes Kind des Momentes, thatſächlich die Offenbarung eines längſt Vorhandenen, eine zeitloſe Bildung, die weder der Dichter ſelbſt noch Andere genau zu datiren im Stande wären. Und mit dieſer erſten Niederſchrift iſt dann wieder nur erſt der Urſtoff zu ferneren neuen Umbildungen gegeben. Einmal zur Welt gekommen, wird das Gedicht um und umgewandt, bleibt liegen, wird vergeſſen, bietet ſich auf dem vergilbten Blatte nach Jahren vielleicht wieder dar und empfängt endlich in einem neuen Momente der Erregung, oder aber auch aus kühl kritiſch vorgenommener Arbeit den letzten bleibenden Stempeldruck. Woher kam das Gedicht, in welche Zeit gehört es? Woher würde ſich irgend Sicherheit gewinnen laſſen, welche Schickſale in Goethe's Gedankenwerkſtätte der ‚König von

Thule' hatte, um aus der erſten Geſtalt, in der das Lied ſeinen erſten Ruhm gewann, in die zweite überzugehen, in der wir es nun allein kennen? War die zweite Redaction etwas plötzlich in Goethe Aufſteigendes, oder das Reſultat von Arbeit? Könnte die zweite Form nicht vielleicht nur aus der Rückkehr zu einer allererſten Faſſung entſtanden ſein, die, nie niedergeſchrieben, in Goethe's Geiſte ſtets nebenher erklungen war und deren Aufzeichnung endlich eintrat, um die andere Form zu erſetzen? Ich will damit nicht eine Conjectur einführen, die irgend Wahrſcheinlichkeit für ſich hätte, ſondern es handelt ſich nur um ein im Gedankenſpiel unternommenes Verfolgen letzter Möglichkeiten. Ausgeſchloſſen aber wäre dieſer Hergang der Dinge nicht. Wir erblicken auf Raphael's allerfrühſter Skizze der Disputa eine, nicht weit vom Rande links, entſchieden hervortretende Figur, die er bei den weiteren Umgeſtaltungen der Compoſition dann völlig beſeitigt und vergeſſen zu haben ſcheint. Endlich aber, wo er daran geht, die Malerei auf die Wand zu bringen, taucht ſie wieder auf und wird nun, faſt an derſelben Stelle und in gleicher Haltung, in ganz anderer Function aber, was die dargeſtellte Handlung anlangt, abermals angebracht. Dieſes Fortleben in den Gedanken iſt etwas Bemerkenswerthes bei dem Erfindungswerke der ſchaffenden Phantaſie Raphael's: ebenſo aber iſt es bei Goethe wohl in Betracht zu ziehen, wenn es ſich nicht bloß um gelegentliches Hin- und Hererwägen, ſondern um feſte kritiſche Betrachtung handelt.

Man hat aus der ſprachlichen Beſchaffenheit Goetheſcher Gedichte Folgerungen ziehen wollen auf ein allmäliges Entſtehen derſelben und hat geglaubt, es laſſe ſich hier, wie man ſagt, exact beobachten. Ich halte die Reſultate dieſer Unterſuchungen für nur ſcheinbare. Goethe gibt bei einigen ſeiner Gedichte ſelbſt an, er habe ſie lange Jahre in den Gedanken getragen, ehe er ſie niederſchrieb. In der Stunde nun aber, wo er ſie zum erſtenmal aufzeichnete, ſchrieb er ſie, was Sprachbehandlung und Versbau anlangt, natürlich nicht ſo wie er ſie vor langen Jahren niedergeſchrieben haben würde, ſondern das Gedicht kam nun den Anſchauungen und dem Sprachgefühl entſprechend zur Aufzeichnung,

die ſeinem damaligen neueſten Entwicklungsgange gemäß waren. Wäre es nun erlaubt, in dieſem Falle auf Eigenthümlichkeit der Sprache und des Versbaues hin das Gedicht als ein ſpäteres zu datiren? Gewiß nicht. Philologiſche und äſthetiſche Kritik haben hier die Gewalt verloren. Die Macht dieſer beiden Factoren wird heute überſchätzt. Es gibt keine ſichere Methode, die geſchichtliche Wahrheit herauszubekommen; das höchſt Erreichbare ſind Reſultate ſehr einleuchtender Wahrſcheinlichkeitsberechnungen. Meiſt aber, wo man von Methode redet, handelt es ſich nur um Autorität. Jemand, der ſich ſein Lebelang mit dem Studium eines einzigen oder einiger weniger Autoren beſchäftigt hat, wird ſchließlich zu einer gewiſſen Divination gelangen, die ihn (neben falſchen) richtige Vermuthungen aufzuſtellen befähigt; niemals aber werden auch die glücklichſten, durch ſpäter ſich findendes Material etwa beſtätigten Conjecturen dieſer Art hinterher für Reſultate ſogenannter exacter oder ſogenannter methodiſcher Forſchung ausgegeben werden dürfen.

Ich habe, wenn ich dies mit einer gewiſſen Schärfe hervorzuheben ſuche, Gründe dazu, deren Gewicht man anerkennen wird. Es kommt bei wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen zuweilen darauf an, von wem und unter welchen äußerlichen Verhältniſſen ſie vorgenommen, und wo und wie ihre Reſultate weitergegeben oder gelehrt werden. Bisher war die wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit Goethe in den Händen einzelner weniger Leute, ſogenannter Goetheforſcher, deren Eigenthümlichkeiten man kannte und mit deren Art, die Werke zu erklären, man ſich auseinanderſetzte. Da ging Manches durch, das man des Mannes wegen gelten ließ. Jetzt aber, wo über Goethe an allen Univerſitäten geleſen wird, und die Studenten ein Recht darauf haben, nur ganz Sicheres, Verbürgtes und Beweisbares in Empfang zu nehmen, müſſen die, welche auf dem Katheder ſtehen, ſich zu vertheidigen oder auch anzugreifen wiſſen. Sie haben die Verpflichtung, auf feſtem Boden zu ſtehen und, wo er unfeſt iſt, ihn zu befeſtigen. Bald wird Anſicht gegen Anſicht ſtreiten, und der Eifer der Schüler für die Richtigkeit deſſen eintreten, was die Lehrer behaupten. Dieſem Zuſtande gegenüber, deſſen Einbrechen bevorſteht, möchte ich als meine Ueberzeugung

ausgesprochen haben, daß, wer sich Goethe's Gedichten hingibt, ohne nach Zeit, Schicksalen und abweichenden Lesarten zu fragen, sondern sie in der Gestalt aufnimmt, in der er sie selbst uns darbietet, sie in ihrer Schönheit ebenso tief empfinden und ebenso rein genießen wird, als wer oft und viel mit ihnen zu thun hatte und Wort für Wort Kenntniß von Dingen in sich trägt, die langes und gründliches Studium gewähren. Die chronologische Betrachtung der Werke eines Schriftstellers zerreißt sein Bild, das, sobald ein Dichter nicht mehr zu den Lebenden gehört, sich zu etwas Einheitlichem zusammenschließt. Vom Augenblicke seines Todes an bilden seine gesammten Werke ein untrennbares Ganzes, dessen Bestandtheile alle uns in gleiche Nähe rücken. Was er in jugendlicher Ahnung hinstammelte, wächst mit dem, was er in lichter Klarheit hohen Alters aussprach, zusammen Eins das Andere ergänzend. Eins ohne das Andere nun nicht mehr denkbar. Eins das Andere bestätigend.

Goethe's Gedichte zu beurtheilen, als seien sie das Erstlingswerk eines neu auftretenden Dichters, wäre nicht möglich. Unsere heutige poetische Sprache beruht in der Hauptsache noch immer auf Goethe. Hehn weist nach, wie sehr Goethe Luther's Bibelübersetzung verschuldet sei; wie sehr aber erst sind wir es Goethe! Wie ist jede seiner Wendungen Gemeingut geworden; wie sehr stimmt der specifische Werth jedes seiner Worte mit dem Sinn überein, in dem wir es gebrauchen! Unzähligemal wiederholt, nachgeahmt oder auch umschrieben, durchklingen seine Gedanken und Verse unser Gedächtniß. In Musik gesetzt, in Chrestomathien und Lesebüchern wiederholt, scheinen sie den Reiz der bloßen Neuheit eingebüßt zu haben und besitzen ihn doch immer noch! Werden sie ihn je verlieren? Man vergleiche mit Goethe's Versen die seiner Nachahmer, um zu empfinden, daß ein Ende der Frische seiner Sprache und ihrer täglich sich wiedergebärenden Neuigkeit nicht zu erwarten sei. Goethe's Gedichte erschöpfen alle Stimmungen des Deutschen Gemüthes. Vom lautesten Uebermuthe bis zu der geheimsten Frömmigkeit reicht ihr Inhalt. Sie rühren, sie erschüttern, sie erfreuen, sie beruhigen, sie erfüllen mit Sehnsucht und stillen sie mit

den ſüßeſten, zarteſten Worten. Sie laſſen Geſtalten, Landſchaft, Tag und Nacht, Morgen und Abend, Gewölk, Geſtirn und Finſterniß vor unſeren Augen aufſteigen. Keine Saite eines Deutſchen Herzens, die Goethe's Finger ſpielend nicht berührten.

Mehr noch als bei den Gedichten iſt beim Fauſt die Gefahr vorhanden, daß der reine Genuß des Werkes durch den Kampf der Interpretatoren und die Beobachtungen derer, die ſeine Entſtehung nachweiſen wollen, getrübt werde. Die Streitigkeiten der Sprachforſcher haben Homer's wunderbare Dichtungen in ihrer Wirkung beeinträchtigt und damit dem Deutſchen Volke einen entſchiedenen Schaden zugefügt. Möchte ſich dies traurige Schauſpiel bei Goethe's Fauſt nicht wiederholen, deſſen Schönheit es zu empfinden gilt, unbekümmert darum, wie der Dichter ihn zu Stande gebracht. Bei Homer iſt nachgewieſen worden, daß er faſt zufällig aus Volksliedern ſich zuſammengefunden habe. Ich will über dieſe Hypotheſe hier nicht ſtreiten, ſondern nur ſagen, daß die für ſie angegebenen Gründe Denen, die mit moderner Literaturgeſchichte zu thun haben, nicht den Anſchein von Etwas haben, das in einer ſo wichtigen Sache überhaupt als „Grund" figuriren dürfte[1].

[1]) Homer's Gedichte, ſie mögen entſtanden ſein wie und wann ſie wollen, ſind ſicherlich älter als 2500 Jahre. Angenommen, es ſollte von heute ab in 2500 Jahren über Goethe's Fauſt verhandelt werden, ſo würde, ſelbſt wenn alles heute über dieſe Frage gedruckt und in Manuſcript vorliegende Material bis dahin erhalten bliebe, doch unmöglich ſein, in dieſer fernliegenden Zeit noch das lebendige Gefühl der heutigen Deutſchen Sprache zu haben. Der eigentliche Lebensathem einer Sprache geht mit dem Jahrhundert faſt ſchon verloren, in dem ein Dichter lebt. In 2500 Jahren würde man bei der Kritik des Fauſt beinahe nur vom ethiſchen Inhalte des Gedichtes ausgehen können, ſo weit äſthetiſche Betrachtung ihn zu erfaſſen im Stande wäre. Wie bei Odyſſee und Ilias würde dann ſich herausſtellen, wie faſt jeder Vers nothwendig iſt, wie ein erkennbarer Fortſchritt die Dichtung gleichſam in ſtraffen Zügeln vorwärts treibt und wie ihr geſammter Inhalt an menſchlicher Charakteriſtik ein einheitliches, in allen Theilen aufeinander beruhendes, in höchſter Gedankenarbeit ineinander gefügtes Gemälde ſei. Wir heute noch empfinden den Unterſchied jener beiden Faſſungen des „Königs von Thule" aus angeborenem Sprachgefühle. Schon in hundert Jahren würde man das vielleicht nicht mehr vermögen und beide Faſſungen dürften dann was Sprache und Ton anlangt als gleichwerthig nebeneinander ſtehen.

Wollte man Goethe's Fauſt darauf hin unterſuchen, daß er allmälig und zufällig zuſammengekommen und zu dem geworden ſei, was er endlich ward, ſo würde man in ganz anderer Art mit Beweiſen operiren können; trotzdem iſt beim Fauſt in erſter Linie die Einheit des Gedichtes von Anfang an, den eigenen Worten des Dichters gemäß, feſtzuhalten und jede das Gegentheil vertretende Kritik mit dem höchſten Mißtrauen aufzunehmen. Wilhelm Scherer hat den fortſchreitenden Aufbau des Fauſt markiren wollen, und ſeine Unterſuchungen, ſowohl was die Methode, als was die Reſultate anlangt, haben Gegner und Anhänger gefunden. Ich habe niemals zu den letzteren gehört. Durch Erich Schmidt's Entdeckung des älteſten Fauſtmanuſcriptes ſind einige von Scherer's Aufſtellungen nun beſtätigt, andere beſeitigt worden. Ich nehme als Quelle aber auch deſſen, was ſich als zutreffend erwies, nur Scherer's perſönlichen ſcharfen Blick und nicht irgendwelche Methode an, die er angewandt hätte. Das, was ich beim Fauſt „die Frage" nenne, bleibt von dieſer Entdeckung unberührt. Hat Goethe in früheſter Zeit den Fauſt als eine kurze Folge fragmentariſcher Scenen niedergeſchrieben, ſo iſt dies Niedergeſchriebene nicht maaßgebend für das, was er damals, auch wenn er es nicht aufzeichnete, dennoch mehr oder weniger conſiſtent bereits in ſich getragen haben kann. Die „Frage" iſt, ob Goethe geirrt haben müſſe, wenn er zu wiederholten Malen ſelbſt ſagt, es ſei das geſammte Drama ihm in einem beſtimmten Momente ſeiner erſten Jugendzeit fertig einmal vor dem Geiſte vorübergezogen. So daß die Form alſo, in der er es im höchſten Alter vollendete, doch nur das enthielt, was er der geiſtigen Eſſenz nach im geſammten Umfange von der Straßburger Zeit an in ſich trug. Ich glaube, daß Goethe nicht irrte als er dies ausſprach.

Natürlich aber mußte dieſe anfängliche Erſcheinung des geſammten Dramas, wenn einzelne Theile daraus niedergeſchrieben wurden, die Sprache und den Gedankengehalt empfangen, der Goethe auf der Altersſtufe, auf der er ſtand, jedesmal eigen war, und ſo darf davon geſprochen werden, daß die einzelnen Geſtalten des Dramas, Fauſt in erſter Linie, in den ſpäteren Jahren mit

Goethe ſelbſt an innerer und äußerer Vollendung zunahmen. Wie dies geſchehen ſein könnte, habe ich in meinen Vorleſungen darzulegen verſucht. Das Drama empfing, als Goethe den erſten Theil anfangs der neunziger Jahre zum erſten Male gedruckt herausgab, damals die Sprache, welche Goethe jener Zeit als die für dieſes Werk geeignete erſchien; die allererſte Form mithin mußte durch eine andere erſetzt werden, wie Goethe ſie bei anderen Werken damals aufgegeben und durch neue, vollendetere Faſſung erſetzt hatte. Goethe, als er 1790 den Fauſt in einem dünnen Bändchen zuerſt der Welt vorwies, wollte zugleich zu erkennen geben, wie wenig dieſe ſchmale Probe das repräſentire, was er als Ganzes in ſich trage, und ſo nannte er dieſen erſten Druck des Fauſt von 1790 „ein Fragment“. 1808 erſt, abermals in einer anderen Bildungsepoche des Dichters, kam der erſte Theil dann in umfaſſenderer Vollendung heraus. 1774 alſo die erſte Niederſchrift, 1790 erſter Druck, 1808 erſte abgerundete Ausgabe, 1832 zweiter Theil! Welche bedeutungsvollen Zwiſchenräume bei der unabläſſigen inneren Umarbeitung des Werkes!

Goethe ſagt verhältnißmäßig wenig über dieſe Arbeit der Fortbildung, die gewiß manche Stunden in Anſpruch nahm, von denen Niemand je wiſſen wird. Erich Schmidt hat die Tagebücher Goethe's vom Jahre 1797 bis 1832 durchgenommen und die auf die Arbeit am Fauſt bezüglichen Notizen daraus zuſammengeſtellt. Hier gewinnt man recht einen Anblick, wie dieſes Gedicht Goethe ſtets umſchwebte. Von den Momenten aber, wo er nur in Gedanken daran thätig war, hat er ſoviel wie nichts ſagen können, ſondern wohl nur die bemerkt, in denen es zu entſchiedener Arbeit kam. Aus Goethe's gelegentlichen Mittheilungen über andere Werke, wie die ihn überraſchten, ihm unverſehens in die Seele einbrachen und dann durch äußere Umſtände wieder hinausgedrängt wurden, dürfen wir ſchließen, daß auch Fauſt oft das gleiche Schickſal hatte, in Gedankenfragmenten dem Dichter aufzutauchen und gegenwärtig zu ſein. Erinnern wir uns an jene nie zu voller Geſtaltung gelangte Nauſikaa oder an Iphigenie in Delphi: wie ſchön Goethe in der italieniſchen Reiſe von den Stunden erzählt, in denen dieſe Werke

plötzlich ſeine Seele erfüllten: ohne dieſe eigenen Geſtändniſſe wüßten wir wenig von ihnen. Gedenken wir aber auch bei der anderen, älteren Iphigenie, welche äußeren, zufälligen Elemente deren Perſönlichkeit umfloſſen, um ſie zu dem abzurunden, was ſie zuletzt ward. Und nun gar was die erſte Entſtehung dieſer Geſtalten anlangt! Wenig Unterſuchungen ſind mir ſo verlockend erſchienen als in dieſer Richtung angeſtellte, nirgends aber trügt der Anſchein ſo leicht. Wir wiſſen, daß Werther's Lotte ihr Urbild in Lotte Buff hatte; wir wiſſen ferner, wie Maximiliane Laroche mit Lotte verſchmolzen wurde. Konnte nicht aber bei Bildung dieſer idealen Geſtalt Erinnerung an Früheres außerdem mitwirken? Züge, die in Goethe ſchlummerten und von denen er ſelbſt kaum noch wußte, woher ſie in ſeine Phantaſie gedrungen und in ihr haften geblieben waren? Leipziger und Straßburger Erinnerungen konnten dabei mitgearbeitet haben. Dergleichen erhebt ſich über alle Chronologie und äſthetiſche Chemie.

Es handelt ſich hier auch nicht um das allein, was der Dichter ſelbſt erlebte oder ſelbſt war, ſondern um Entlehnungen. Da Werther, obgleich ſo völlig Goethe's Bild, doch wieder mit Rouſſeau's St. Preux der neuen Heloiſe genau zuſammenhängt: wie weit floſſen aus Heloiſe ſelbſt Beſtandtheile in Lotten hinein, während aus Heloiſen zugleich andere in Gretchen übergegangen ſein könnten? Was aber mag in Fauſt's eigene Geſtalt nicht eingeſtrömt ſein; welche inneren Gewalten, die jahraus jahrein dieſe Geſtalt, vor der er ſich ſelbſt fürchtete, in Goethe's Geiſte umwälzten und wandelten! Keine Kritik würde ſie aus dem Gedichte herausſcheiden, auch wenn die verſchiedenen Redactionen noch genau von einem noch ſo ſcharfſinnigen Gelehrten verglichen würden.

Die Wege, auf denen muſikaliſche, bildneriſche, dichteriſche Schöpfungen ſich im Geiſte eines Künſtlers wachſend vorwärts bewegen, ſind ebenſo ſehr verhüllt und geheimnißvoll wie die Verwandlung der eigenen Erlebniſſe eines Künſtlers in ein Kunſtwerk es iſt. Wer ſich damit abmüht, die Pfade wiederaufzufinden, die hier gegangen worden ſind, wird nie über Vermuthungen hinauskommen. Ich habe, wo ich (in meinen Vorleſungen) im Allgemeinen

hier und da die Richtung zu bestimmen suchte, in der die Phantasie schaffender Künstler zur letzten Form ihrer Werke gelangte, stets betont, daß es sich um Vermuthungen handle. Am besten ist, sich beim Genuß der Werke von diesen Zusätzen der nachforschenden Verehrung frei zu halten. Auch Faust haben wir so zu nehmen, die von Goethe bestimmte letzte Form als das Maaßgebende anzusehen und ohne zertrennende Kritik das Gedicht in ihr zu genießen als eine in dieser Gestalt erst vollendete Arbeit. Unserem Gefühle nach würde sie von jeher in Goethe's Geiste vorhanden gewesen sein. Nur daß sie, allmälig erst niedergeschrieben, allemal die Formen annahm, die, früher oder später, Goethe's Entwicklung entsprachen.

Faust's große Wirkung beruht darauf, daß dieses Gedicht beim Leser, in welchem Lebensalter er stehe, das Gefühl hervorruft, als sei es an ihn persönlich gerichtet gewesen. Man hält sich für den ersten vollbürtigen Vertrauten des Dichters. Man sagt sich: wenn er nur noch lebte, ich würde ihm Dinge gesagt haben, die ihm den Beweis führten, tiefer als von uns sei er nie verstanden worden. (Mehr kann ein Schriftsteller überhaupt nicht erreichen, als daß er Menschen begegnet, die ihm anvertrauen, so wie sie ihn verständen verstehe Keiner sonst ihn.) Während Faust's erster Theil alle Geheimnisse der Leidenschaft zu enthalten scheint, entspringt dem zweiten Theile ein überwältigender Reichthum an Lebensweisheit. Hier holt man sich von allen Seiten heute die Sprüche, in denen die Fragen des neuesten Tages erschöpfenden Abschluß empfangen. Kein wissenschaftliches Problem, für das der lösende Orakelspruch im Faust nicht enthalten schiene. Auch die vornehmsten Fachgelehrten, die Goethe's Schriften in Sachen der Naturwissenschaft kaum nennen würden: sobald es sich um Naturbeobachtung handelt, sind stolz darauf, aus dem Faust diejenigen Verse citiren zu dürfen, die ihre eigenen Anschauungen zu bestätigen scheinen. Doch all das braucht Niemandem erst gepredigt zu werden.

Ganz neuerdings erst hat man nach dem ersten, der lange von der Bühne fern blieb, nun den zweiten Theil des Faust darzustellen unternommen und die Entdeckung gemacht, welche groß-

artigen, rein ſceniſchen Effecte darin verborgen liegen. Den heute geltenden realiſtiſchen Anſchauungen derer, die mit unſeren Bühnen zu thun haben, iſt es gemäß, dies ſceniſche Element auf das kräftigſte auszubeuten, und auf dieſem Wege eine Art von Harmonie der einzelnen Theile, aus denen der zweite Theil loſe zuſammengeſetzt ſcheint, hervorzuzwingen. Man verſteht es heute, ſogar mit dieſen rohen Verſuchen dem Verlangen des Publicums zu genügen, das nun einmal im Fauſt ein darſtellbares Theaterſtück wittert. Und darin täuſcht es ſich nicht. Ehe ſich etwas Erträgliches aber, einigermaßen der Dichtung Gerechtwerdendes aus den heutigen Verſuchen geſtalten kann, wird es noch längerer Zeit bedürfen. Jedes Wort iſt in dem Gedichte inhaltsvoll, ein unentbehrlicher Theil des Ganzen. Wie in Beethoven's Symphonien jeder Ton in Betracht kommt. Sollen wir dahin kommen, den unter dem Anſchein höchſt realer Bilder und Handlungen überall als Hauptſache verborgen liegenden ſymboliſchen Werth der Scenen ſo hervorzuheben, das er durchaus zur Geltung komme, ſo muß vorher, um nur dies zu nennen, eine ganz neue Schule der Declamation bei uns eingeführt worden ſein. Die Sprache des heutigen Theaters hat ſich von der des Lebens entfernt; die Bewegungen des Schauſpielers entſprechen ebenſo wenig dem, was uns natürlich und zugleich doch als in idealem Sinne über das Gewöhnliche hinausgehoben erſcheint. Durch eine gewaltſame Nachahmung der ſogenannten reinen Natur, man ſollte eher ſagen des gewöhnlichen Daſeins, iſt hier nicht geholfen.

Es iſt wichtig alſo auch beim Fauſt, ſich an ein Exemplar ohne Anmerkungen zu gewöhnen. Von ſelbſt verſteht ſich, daß, wo Lebensweisheit in ſolchen Maſſen vorgetragen werde, Goethe nicht nur mit anderen Schriftſtellern oft übereinſtimme, die über dieſelben Dinge ähnliche Gedanken hegten, ſondern auch, daß er Vorhandenes fertig ſich aneignete und aufnahm. Aber ſelbſt auf Gedanken hingewieſen zu werden, die nicht Goethe's Eigenthum waren, nützt nicht viel, da Goethe, indem er ſie aufnahm, ſie zu ſeinem Eigenthume machte. Dadurch, daß er ſie in den neuen Zuſammenhang der übrigen, ihm allein gehörenden Gedanken bringt, nimmt er ihnen

vollends das fremde eigene Leben und erlaubt uns, auch dieſe Früchte zu genießen, als ſeien ſie auf ſeinem Boden aus urſprünglich ihm gehörigen Blüthen erwachſen und an ſeiner Sonne allein reif geworden. Was Goethe aufnimmt, in das fließt ſein Blut nachträglich hinein. Erwieſen und unbeſtritten iſt, um eins der ſchlagendſten Beiſpiele hierfür anzuführen, daß das Gedicht des weſtöſtlichen Divans, „Ach, um deine feuchten Schwingen — Weſt, wie ſehr ich dich beneide", von Marianne von Willemer gedichtet und von Goethe fertig, wie es daſtand, in ſeine Gedichte aufgenommen wurde. Niemandem aber würde einfallen, dies Gedicht aus dem Zuſammenhange der übrigen etwa herauszunehmen. Für mich gehört es, obgleich nicht von Goethe herrührend, trotzdem zu ſeinen Werken und bleibt ſein völliges Eigenthum. Er hat es gleichſam durch Adoption in ſeine Familie verpflanzt. Er hat es als ſo völlig ſeiner eignen Natur entſprechend anerkannt, daß, um das Beiſpiel zu wiederholen, ſein Blut nachträglich hineingeſtrömt zu ſein ſcheint. Daß Marianne es gleichſam als ſeine Vertreterin hervorbrachte.

Und nun ein Wort über die Briefe und Tagebücher.

In Goethe's nachgelaſſenen Papieren findet ſich ein bedeutender Beſtand von Belegen jeder Art für den Inhalt der ſich aneinanderreihenden Tage ſeines Lebens. Mit der pedantiſchen Sorgfalt, die er in Dichtung und Wahrheit auch ſeinem Vater zuſchrieb, ſucht er Acten zuſammenzuſtellen, die einſtweilen nur ihm ſelber Auskunft geben ſollten über das, was er that und was an ihn herantrat. Er betreibt dieſe Sammlungen mit ſich in den Jahren ſteigerndem Intereſſe. Nichts erſcheint ihm als unwichtig. Dem Unbedeutenden weiß er ſeine Stelle zu geben. Notizen über Notizen fügt er dem bei: beinahe von Stunde zu Stunde bewahren ſie zuweilen Nachricht auf über das, was er geſehen, gethan, gedacht, gedichtet.

Wer ſollte das, Goethe's Erwartung nach, nach ſeinem Tode einmal leſen? Wer es benutzen? Mir ſcheint, es müſſe eine Art von Naturtrieb als bewegende Kraft hier angenommen werden, wie der Vogel vielleicht ſein Neſt baut, noch ohne an ſeine Brut zu denken, nur aus einer inneren Nöthigung, und wenn das Neſt vollendet iſt, ſitzt er eines Tages brütend darauf. Es reihen ſich

einfache Naturproceſſe aneinander. So ſehen wir Goethe's Hand in faſt unbewußter Mühe notiren was ihn umgab, was er empfand und was in Bildern in ihm auftauchte. Er erlebte, er ſchrieb, er bewahrte das Geſchriebene auf. Das Weitere würde ſich ſchon finden, meinte er wohl. Man nannte Ariſtoteles den Secretär der Natur, man könnte Goethe den dienenden Secretär ſeines eignen ſich fortentwickelnden Geiſtes nennen, ſeiner wachſenden Perſönlichkeit, die er als ein ſich vor ſeinen Augen entfaltendes Naturproduct empfunden hat, und der er unausgeſetzte Beobachtung zu Theil werden ließ. Ueberall begegnen wir bei ihm Spuren des Beſtrebens, Denen, die zukünftig einmal ſein Leben beſchreiben würden, vorzuarbeiten. So daß die Aufſtellung des Goethearchivs in ſeiner jetzigen Organiſation als die Ausführung ſeines eignen Wunſches erſcheint, deſſen Erfüllung das Teſtament ſeines Enkels möglich machte.

Das Verſtändniß der Tagebücher öffnet ſich nicht ſofort. Hier bedarf es der Kenntniß des Materiales im großen Umfange. Dem Eingeweihten bieten die neu ſich erſchließenden Quellen ungemeinen Genuß. Sie beſtätigen und ergänzen das Bekannte; ſie überraſchen durch Gewährung friſcher Kenntniſſe. Aber auch dem, der dieſe Dinge unbefangen, eben nur ſo weg lieſt ohne näher darum zu wiſſen, fehlt hier der Genuß nicht. Goethe hatte die Gabe, mit notizenhaft wenigen Strichen Zuſtände, die er nur andeutet, zugleich doch beſchreibend faſt zu entſchöpfen und Einblicke zu gewähren in ſein tägliches Leben, die entzückend ſind. Ich möchte dieſe Gabe mit der Rembrandt's vergleichen, der, ohne Gleichen in dieſer Richtung, was er mit wenigen Federſtrichen ſkizzirt, ſo ganz und gar zu geben ſcheint, daß man ſeinen Augen nicht traut, indem man die Dinge, die manchmal nur in einigen Kleckſen beſtehen, vor ſich zu haben vermeint als lebten ſie.

Auch Goethe's Briefe tragen meiſtens dieſen tagebuchartigen Charakter, die aus ſeinen früheſten Jahren ausgenommen, in denen er ſich an fremde Muſter anſchließt. Dieſe anfänglichen Verſuche richtet er ein, wie man dergleichen in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu ſchreiben pflegte. Uns heute erſcheint

dieſe Manier geziert, in der auch Friedrich des Großen und Voltaire's Correſpondenz, bis auf die letzten Zeiten, faſt durchweg gehalten iſt. Eine veraltete Miſchung von Ernſt und poetiſirender Tändelei. Wir haben in Rechnung zu bringen, daß dem Zeitalter, in das Goethe's erſte Erziehung fiel, Zeitungen fehlten und daß dem wachſenden Bedürfniſſe perſönlichen Verkehres dadurch genügt werden ſollte, daß man der Correſpondenz den Anſchein liebenswürdig bewegter Unterhaltung, oder, wo das nicht anging, wenigſtens freundſchaftlichen Geſchwätzes verlieh. Wie ſehr Goethe ſelbſt in verhältnißmäßig ſpäter Zeit von Einflüſſen dieſer Art nicht frei war, zeigen noch einige von den letzten Frankfurter und früheſten Weimaraner Briefen. An Lavater, Jacobi und Guſtchen Stolberg ſchreibt er, Jedem in einem gewiſſen, für ihn beſonders behandelten Begeiſterungsjargon, den die Betheiligten einſt nicht als übertrieben empfanden, der auch uns zuweilen entzückt, den wir aber doch auch nicht hinwegleugnen. Zu voller Natürlichkeit gelangte Goethe's Briefton erſt in dem jahrelangen, ebenſo ſehr in Briefen als in Geſprächen ſich bewegenden Verkehr mit Frau von Stein, und die in unſerer Ausgabe zum erſtenmal gedruckten Briefe aus Italien ſind das ſchönſte, aber auch abſchließende Denkmal dieſes geiſtigen Zuſammenlebens (über deſſen ſittliche Natur Niemand heute mehr in Zweifel ſein kann). Italien, wie es vor nun gerade hundert Jahren dem Deutſchen ſich erſchloß, als eine überraſchende, ſonnengetränkte, ſchönheitserfüllte neue Welt, iſt ganz in dieſen Briefen, die an die Weimaraner Freunde gerichtete Tagebuchblätter waren, enthalten. Manchem, der das Land heute betritt, ſchaffen ſie jetzt noch den romantiſchen Schimmer in die Phantaſie zurück, der ſo voll längſt nicht mehr über dem Lande und dem Volke liegt, ſondern von dem ein letzter Abglanz nur noch zurückblieb. Um Rom zu erblicken, wie Goethe es ſah, ſei auf Piraneſi's Kupferſtiche verwieſen, die im elterlichen Hauſe ihn als Kind für die Stadt begeiſtert hatten, und die in ſeltſam großartigem Realismus den Reiz der in Verwilderung, wie eine halbe Wüſte, und zugleich in höchſter Schönheit prangenden Reſidenz der Päpſte aufbewahren. —

Ueber ſeinen Werken ſteht Goethe als lebendige fortwirkende

Perſönlichkeit. Was er als ſolche werth ſei, auch davon iſt von vielen Seiten her ſchon die Rede geweſen, nur ganz geringe Kenntniß ſeiner Bedeutung in dieſer Richtung aber doch in das Volk eingedrungen. Dem Publicum iſt das lebendige Waſſer ſeines Geiſtes nur inſoweit ſichtbar, als es in glänzenden Fällen und Springbrunnen aufrauſcht: die Zukunft aber wird es auch als Kraft kennen lehren, die Mühlen treibt, auf denen tägliches Brot gemahlen wird.

Dieſer, in Weimar im October 1887, geſchriebene Aufſatz erſchien zuerſt im 3. Hefte der Deutſchen Rundſchau von 1888. Ich füge, weil er gewiſſe principielle Fragen berührt, die früher oder ſpäter in verſchiedener Weiſe beantwortet werden müſſen, den Wiederabdruck einer Beſprechung der „Aufſätze über Goethe von Wilhelm Scherer“ hinzu, welche ich am 5. Januar desſelben Jahres in der Deutſchen Literaturzeitung veröffentlicht hatte.

Nach Abſchluß der Literaturgeſchichte wollte Wilhelm Scherer ſeine „Goethebiographie“ in Angriff nehmen. Oft fragte er mich „was meinen Sie, ſoll ich damit anfangen?“ Ich konnte nicht wiſſen, wie ſehr er des Ausruhens bedürftig ſei, und ermunterte ihn. Was die Aufſätze über Goethe enthalten, ſind Fragmente einer ſolchen Arbeit, wie ſie ihm ſeit vielen Jahren ſchon vorſchwebte. In verſchiedenen Zeiten faßte er die Aufgabe, was die Form anlangt, ſicherlich anders. Hätte er ſie angreifen dürfen, ſo würde ſchließlich wohl nur wenig an kritiſchen Ausführungen ſichtbar geworden ſein. Sein Streben war auf immer größere Einfachheit gerichtet. Er ſagte mir einmal „wenn ich die Literaturgeſchichte jetzt zu ſchreiben hätte, würde ich Alles noch viel ſtraffer zuſammenfaſſen“. Es lag etwas Befehlendes in Scherer's Natur: als Gelehrter ſuchte er zu überzeugen und mußte zugeben, daß alle Unterſuchung doch nur zu bedingter Sicherheit leite, als Schriftſteller aber wünſchte er den Widerſpruch der Mitlebenden abzuſchneiden. Dieſe Aufſätze klingen deshalb auch ſo ganz als die Sprache eines Lebenden, der noch ſelber daſteht um für ſeine Gedanken und die Worte, in die er ſie kleidet, einzutreten, und doch, da ihr Urheber ſo früh fortgenommen wurde, werden ſie keinen derer mehr reizen, die darin zuweilen hart angefaßt werden. Die Schuld müßte in dieſem Falle Erich Schmidt und mich treffen, die wir die Sachen neu drucken ließen. Mir war es, als mir die Bogen den Sommer über in meine Einſamkeit einzeln zu Händen kamen, oft, als ſende Scherer

ſie mir, und unwillkürlich durchſchoß mich da und dort der Gedanke: darüber muß ich doch erſt mit ihm ſprechen, ehe das ſo wieder in die Welt geht. Seine Abſicht, als er die einzelnen Stücke für etwaiges ſpäteres gemeinſames Erſcheinen zuſammenlegte, war völlige Umarbeitung geweſen. Im Hinblick hierauf konnte wohl der Zweifel aufſteigen, ob es nicht beſſer ſei, dieſe Aufſätze, deren jeder zu verſchiedenen Zeiten ſeine lebendige Wirkung gehabt, nun ruhen zu laſſen. Natürlich aber mußten ſolche Bedenken dann ſchweigen, als wir erwogen, wie wichtig gerade ihr Erſcheinen dicht neben einander im Anſcheine eines geplanten Buches ſei. Sie bilden ſo wie ſie vorliegen ein Supplement zu dem wichtigſten Theile der Deutſchen Literaturgeſchichte. Sie zeigen, wie er zu ſeinen Reſultaten gelangte. Es kommt für den Leſer hierauf zumeiſt an; weniger, in wie weit man bei einzelnen Fragen mit Scherer übereinſtimmte oder deſſen Methode gutheiße. Ein Fall, in dem ich ſelbſt an vielen Stellen bin. Denn ſo nah ich Scherer ſtand, ſo verſchieden waren oft unſere Meinungen über die Behandlung der Dinge ſowohl, als über die Sicherheit des Gefundenen. Er griff anfangs aus dem Bereiche, in den er ſich neben Müllenhoff geſtellt, nur hier und da in den der neueren Literatur herüber, ſich damals meiſt nur im Allgemeinen haltend; allmählich erſt begann er die philologiſche Behandlung, in der er eine ſo ſcharfdisciplinierende Schule durchgemacht, auf Goethe anzuwenden. Es ſchien ihm, als ob ſich mit der Lachmanniſchen Culturmethode auch dem modernen Boden ganz neue Frucht abzüchten laſſen werde. Ich konnte ſo feſt nicht daran glauben: ein gewiſſes Waltenlaſſen der Willkür ſchien mir nothwendig. Ich erinnere mich aus den vergangenen Zeiten, wo nur Wenige im Stillen ſich mit Goethe beſchäftigten und an wiſſenſchaftlichen Betrieb dieſer Studien an Univerſitäten noch gar nicht gedacht wurde, wie ein älterer klaſſiſcher Philologe einmal folgendes Geſtändniß machte: „es iſt ſeltſam, wenn ich die Principien, nach denen wir die Texte der antiken Klaſſiker herſtellen, auf Goethe's Schriften anwende, will nichts dabei herauskommen“. Scherer würde dem nicht beigeſtimmt haben. Er glaubte bei ſeinen Unterſuchungen über die Entſtehungsgeſchichte des Fauſt an den Gewinn von feſten Punkten, zu deren Anerkennung man nöthigen könne. Er meinte die Lachmanniſchen „Nähte“ nachweiſen zu können. Der Scharfſinn, mit dem er zu Werke geht, iſt bewunderungswürdig, aber weder mich, noch Julian Schmidt, ſeiner Zeit, hat er überzeugen können. Uns, den ſo viel älteren, war der Glaube an die Wirkſamkeit philologiſcher Hilfsmittel nicht mitgegeben worden, der Scherer beſeelte.

Scherer hat meine Art, die Goetheſchen Dinge zu behandeln, im Stillen vielleicht manchmal als eine dilettantiſche angeſehen, ſich in manchen Fällen in Vermuthungen aber weiter vorgewagt, als ich je den Muth gehabt. Er glaubte, wenn er eine Anzahl ſicherer Schritte gethan, dann einen Sprung ins Ungewiſſe ſich geſtatten zu dürfen. Seinem Geiſte war eine unglaublich

fruchtbare kritiſche Erfindungsgabe eigen. Es war eine Freude, mit ihm zu disputiren, er wußte immer wieder ſeiner Anſicht nach unangreifbare Stellungen zu finden. Wenn wir länger zuſammen gearbeitet hätten, würden wir wahrſcheinlich viele Gebiete endlich nicht mehr berührt haben. Ich beſpreche dieſen Gegenſtand, weil hier etwas liegt, was innerhalb der Goetheforſchung vielleicht zu einer Scheidung in der Behandlungsweiſe und in den Grundanſchauungen führen wird.

Ich war, wie eine nachträgliche Notiz Scherer's zeigt, die wir aufgenommen haben, mit der Herſtellung der Nauſikaa nicht einverſtanden. Mein Hauptgrund war, daß Goethe's Schema für dieſen ſelbſt nicht bindend ſein konnte. Es galt Goethe nur für den Augenblick vielleicht, wo er es niederſchrieb, und es liefen vielleicht in dieſem Augenblicke ſelbſt ſchon andere Möglichkeiten nebenher, die er ausließ und die ſpäter an die Stelle des Aufgezeichneten getreten wären. Was ich Scherer damals als meine Conſtruction der Tragödie ſchrieb, war ein im Hinblicke auf ſolche Möglichkeiten, zugleich aber im ſchärferen Anſchluſſe an das Vorhandene erfundenes Phantaſiegebäude, das ich aber auch für nichts Beſſeres ausgab. Das Bedenkliche der, wie man heute kurzweg zu ſagen pflegt, „philologiſchen", oder „ſtreng wiſſenſchaftlichen" Methode, liegt überhaupt darin, daß man, nachdem alles aufzutreibende Material aufgetrieben und ſtrengſtens unterſucht worden iſt, ſich für befugt hält, aus dieſem Beſtande abſolut zuverläſſiger Mittheilungen nun bindende Schlüſſe zu ziehen. Aber dies aufgebrachte Material beruhte in ſeiner Totalität nur auf dem Zufalle. Man darf Fragmente eines Beſtandes niemals deſſen vollen Umfang repräſentiren laſſen. Jeder zufällige neue Fund ändert ja die Lage der Dinge von Grund aus. Und ſo finden wir in Erich Schmidts eben erſchienenen „Tagebüchern und Briefen Goethe's aus Italien" den Vermerk wieder, Scherer habe, als er die Nauſikaa reconſtruirte, die Notizen nicht gekannt, welche im Goethearchive zum Vorſcheine kamen. Es könnten künftig vielleicht noch andere ſich finden, um das umzugeſtalten, was man unter Hereinziehung der von Schmidt gefundenen Fragmente heute etwa als das erreichbare Material zum Grunde neuer Conjecturen gemacht. Möchte dies Material aber noch ſo umfangreich und vollſtändig erſcheinen: immer würde das Bedenken ſeine Verwerthung beeinträchtigen, daß das Datum der erſten Niederſchrift nicht auch das des erſten Erſcheinens in der Phantaſie des Dichters ſei, der Jahre lang Dinge mit ſich herumtrug, ehe er ſie mit einer Zeile fixirte. Dies gilt beſonders für Fauſt. Der bleibende Werth der betreffenden Aufſätze liegt nicht in dem Reſultate der Unterſuchungen Scherer's, ſondern in der Art, wie er ſie anſtellt. Man läßt ſich gern von ihm leiten wohin er uns haben möchte, auch wenn man weiß, daß ſein Ziel nicht in der Richtung liege, die er ſelbſt heute etwa einſchlagen würde. Allen Stücken unſerer Sammlung wohnt das lebendige Element inne, das Scherer in ſo hohem und in ſo ſehr mitteilbarem Grade eigen war: daß wir uns von ihm faſſen und

fortführen laſſen, und daß uns nie gereut, den Weg, den er wollte, ſo lange er ihn ſelbſt beſchreitet, mit ihm zurückgelegt zu haben. Die Arbeit über Nauſikaa aber zeigt unter den hier abgedruckten ihn auch deshalb am vollſten, weil ſie ſeine eigenthümliche Gabe des Reconſtruirens am umfangreichſten zeigt. Sein Beſtreben iſt: „uns zu erſtatten, was die Natur uns ganz verſagt“ wie Goethe ſchreibt. Wenig Tage vor ſeinem Ende ſaß ich einmal bei ihm. Er hatte ſich, weil ihn das erfriſchte, bei Tage noch auf eine Anzahl Stunden zu Bette gelegt. Er explicirte mir, wie er ſich auf lange Zeit hin nun ganz reſignirt habe. Wie der Gedanke an ſeine Frau und die Kinder ihm in ſeinen Arbeiten allein maßgebend ſein dürfe. Wie er auf lange hin nichts Neues zu unternehmen gedenke. Es dämmerte ſchon als ich fortging. Er hatte eine Zeit lang geſchwiegen, dann hielt er mich plötzlich zurück und mit ganz veränderter Stimme begann er: „Wiſſen Sie, eine neue Auflage vom Leben Ihres Onkels wird bald nöthig ſein! Dazu werde ich ein ganz neues Kapitel ſchreiben: Ein ungeſchriebenes Buch Jacob Grimms' Das iſt das Buch über Deutſche Sitten und Gebräuche, das er noch ſchreiben wollte! Da weiß ich, was darin ſtehen ſollte! Das wird ein ſchönes Kapitel werden! Was meinen Sie?“ Was ich meinte? Ich ahnte, dies Kapitel werde ungeſchrieben bleiben.

In ſeiner Stimme lag der alte Kriegsruf. Das Gefühl ſeines Leidens und der Zurückhaltung, die er ſich auferlegen müſſe, war verſchwunden. Scherer, ſo ruhig er das Gegentheil verſicherte, vermochte den Gedanken doch nicht zu faſſen, daß er in ſeinem Vorwärtsdringen durch Schranken gehemmt ſein ſolle. Er hätte nicht leben können ohne große Unternehmungen, wie er ſie ſtets mit ſich herumtrug, und für die er, wäre ihm Leben beſtimmt geweſen, geſchaffen war. Mit welchem Ueberblicke organiſirte er, verbunden mit Loeper, die neue Goetheausgabe! Sein Lieblingsgedanke war die Gründung einer „Deutſchen Akademie“, in der alle Gelehrten ſich zuſammenfinden ſollten, denen Deutſche Sprache und Geſchichte am Herzen lägen. Alle Fehde und Gegnerſchaft müſſe dagegen zurückſtehen. Er hatte einen detaillirten Plan dafür ausgearbeitet, wie er mir mehrfach ausſprach. Gezeigt hat er ihn mir nie, aber er muß ſich in ſeinen Papieren finden. Dies iſt ein Troſt bei ſeinem Fortgange, daß die Vorſehung, indem ſie ſeiner Laufbahn ein plötzliches Ende ſetzte, ihm lange Jahre vielleicht traurigen Ankämpfens gegen ein andres Leben erſparte, das ihm unerträglich geweſen wäre.

V.

Goethe und Carlyle.

Wenn ein Mann einen Weg zurückzulegen hat, der einſt nach Jahrhunderten vielleicht gemeſſen werden muß, ſo kommt wenig darauf an, ob er Aufenthalt bei den erſten Schritten erfährt. Niemand hätte Carlyle in den Anfängen ſeiner Laufbahn zugetraut, daß er mehr hinterlaſſen werde, als den Ruf eines durch von ihm ſelbſt abſichtlich aufgethürmte Hinderniſſe in ſeiner Wirkſamkeit behinderten Schriftſtellers, der nach Gelegenheiten ſuche, ſich zu den beſtehenden Meinungen in Oppoſition zu ſetzen. Heute gehört er zu den Wenigen, von denen angenommen wird, daß ſie die ſocialen und geiſtigen Revolutionen unſerer Zeit kommen ſahen; aus ſeinen Schriften glaubt man den Troſt ſchöpfen zu dürfen, die ſcheinbare Verwirrung deſſen, was wir erleben, ſei als etwas im Plane der Vorſehung Liegendes anzuſehen, aus dem Vortheil und Glück und Schönheit und höhere Vollendung des menſchlichen Völkerlebens ſich enthüllen müſſe. Ein junger Amerikaner, der, in Verbindung mit anderen amerikaniſchen Verehrern Carlyle's, neulich mich nöthigte, den „Characteriſtics" betitelten Eſſay Carlyle's zu leſen, ein längeres Stück, das ſo etwas wie eine Weltanſchauung enthält, ſagte mir, von der Kenntniß dieſes Eſſays an datire bei ihm ein innerer Umſchwung: wenn Schriftſteller erſt dieſe Sorte Macht in Händen haben, iſt für ein Quantum Unſterblichkeit bei ihnen geſorgt, und es kommt nicht darauf an, wieviel Mühe Dieſer oder Jener aufzuwenden habe, um in den echteſten Sinn ihrer Schriften einzudringen. Die Schwierigkeit erhöht nun den Genuß und einſtweilige Widerſpenſtigkeit gegen Mitlebende (die in dunkler Maſſe längſt vorübergegangen ſind) gereicht zu erhöhtem Ruhme. Be-

kannt iſt, wie über Dante von Zeitgenoſſen geurtheilt wurde, „er habe nicht geſchrieben wie man ſchreiben ſolle“: wer heute weiß noch von der „Art, in der Dante hätte ſchreiben ſollen“? Carlyle und Emerſon werden einmal zu Denen gerechnet werden, die das Engliſche unſerer Zeit repräſentiren und ihre dunkeln Stellen vielleicht als ihre Schönheiten gelten.

Carlyle wie Emerſon haben begeiſterte Verehrer in Deutſchland. Ihre Schriften ſind überſetzt, ihr Leben iſt beſchrieben worden; ihre Meinungen fangen an zu dem zu gehören, was ſich nicht gut umgehen und überſehen läßt. Trotzdem müſſen ſie, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, für beinahe unbekannt bei uns gelten. Carlyle freilich ſteht uns näher als Emerſon. Carlyle's Bemühungen, Schiller's und Goethe's Perſönlichkeit, ihre Schriften, und die Schöpfungen ihrer Phantaſie dem engliſchen Publicum zu vermitteln, und das Widerſtreben zu überwinden, mit dem die dort herrſchenden Autoren ſich ihm darin entgegenſetzten, hatten ihn für uns hiſtoriſch reſpectabel gemacht. Carlyle's Geſchichte der franzöſiſchen Revolution, in oft wunderlichen Wortformen geſchrieben und deshalb einer Ueberſetzung bedürftig, war als geiſtreich und eigenthümlich beinahe berühmt, aber wenig geleſen. Sein Buch „Helden und Heldenverehrung“ galt als Ausbruch mehr dichteriſcher als hiſtoriſcher Weltanſchauung. Seine vielen Bände über Friedrich den Großen erſt gaben ihm bei uns eine Stellung. Doch ſchätzten wir ſein Werk mehr der Wirkung wegen, die es in England hatte, als um deſſentwillen, was es innerhalb der Deutſchen Geſchichtsſchreibung werth ſcheint.

Die Lectüre der Carlyle'ſchen Schriften iſt in der That keine leichte Sache. Wir verlangen die Möglichkeit einer gewiſſen behaglichen Hingabe an einen Autor, wenn wir ihn in umfangreichem Maße um ſeiner ſelbſt willen kennen lernen wollen. Die Feinheiten einer lebenden Sprache, die nicht unſere eigene iſt, ſtehen, ſobald ein Schriftſteller ſich zu individueller Ausdrucksweiſe erhebt, nicht ſo leicht dem Verſtändniſſe offen. Man läßt ſich einzelne Reden, Briefe oder kurze Artikel wohl gefallen, in denen jedes Wort das Bedenken erfordert, ob man es ſeinem vollen Umfange

nach an seiner Stelle verstanden habe: ganze Bücher aber, die so geschrieben sind, ermüden und haben eine gewisse Verdrossenheit zur Folge. Dies nun gar, wenn ihr Autor zu den schwerfälligen, lastenden Denkern gehört, denen die geistige Behaglichkeit derer, die die Bücher lesen wollen (oder auch nicht), gleichgültig ist. Zu solcher Lectüre greift man nicht eher als bis man dazu gezwungen wird.*)

Bei dieser Lage der Dinge sind Carlyle's Briefe das beste Material, uns mit ihm intimer bekannt zu machen. Der, dem es bei der ungeheuren Fülle des heute in Lectüre zu Ueberwältigenden nicht möglich ist, den Kern eines Schriftstellers aus dem gesammten Umfange seiner Bücher kennen zu lernen, wird in einem einzelnen Briefe manchmal das finden, was er sucht. Einsicht von Briefen ist zwar oft ein sehr gefährliches Fahrwasser, den Verkehr mit Unbekannten zu vermitteln, zuweilen aber wieder thun sie es am günstigsten. Man kennt allerdings fast nie die Stimmung des Momentes, ohne deren Antheil menschlich inhaltreiche Briefe nicht geschrieben werden, aber man ersetzt deren Mangel oft auch durch ein aus Briefen uns anströmendes feinstes persönliches Fluidum. Es ist hierauf in diesen Blättern neulich schon hingedeutet worden,

*) Gewisse Charaktereigenschaften eines Schriftstellers können sogar im Vaterlande desselben seinem Verständnisse mit stiller Gewalt entgegenstehen. Es war Carlyle in allen Epochen seiner literarischen Laufbahn nicht darum zu thun, das Publicum sich günstig zu machen. Es ging zögernd mit seinem Einflusse vorwärts: als er aber einmal Fuß gefaßt hatte, stand er fest. Noch nicht lange aber erst ist für England und Amerika die Zeit gekommen, wo Carlyle's Werke unentbehrlich geworden sind und es nicht mehr im Belieben steht, sich von ihm abzuwenden. Seine Schriften bilden eines der Bestandtheile des höheren Nationalreichthums der beiden Nationen, deren geistige Einheit Niemand mehr leugnen wird. Diese geistigen Einheiten sind überhaupt heute für die Völker maaßgebend. Meinem Gefühle nach hat politische Getrenntheit der nationalen geistigen Einheit gegenüber nichts mehr zu bedeuten. Emerson und Carlyle (und andere Schriftsteller hohen Ranges) gehören England und Amerika derartig gemeinsam an, daß der Antheil, den beide Massen des englisch redenden und denkenden Volks diesseits und jenseits des atlantischen Oceans am einen oder andern von ihnen haben, sich nicht mehr unterscheiden läßt.

als der von einem Amerikaner herausgegebene Briefwechsel zwischen Carlyle und seiner zukünftigen Frau (Jugendbriefe also) hier kurz angezeigt wurde. Der Inhalt dieser Briefe liegt uns in Deutschland fern, um so ferner als Carlyle's eigenthümliche harte Ausdrucksweise sich in besonderer Härte darin zeigt und Carlyle auch nicht die kleinste Gelegenheit versäumt zu haben scheint, mit den Gedanken, wie man sagen könnte, zu ringen. Es hat den Anschein, als ob die Verhältnisse seines inneren und äußeren Lebens ihn stets wie bedrängten. Er arbeitet sich wie auf den schlechtesten Wegen vorwärts, er kämpft, er betrachtet das Dasein vom Gesichtspunkte mühevoller Vertheidigung gegen unversöhnbare Mächte. Er zieht sich in die Einsamkeit zurück als müsse er flüchten; er tritt wieder ins Leben ein als seien es Feldzüge, die zu unternehmen Pflicht und Ehre erfordern. Nicht selten scheinen seine Sätze — in den Büchern — wie mit dem Accente verachtungsvoller Gleichgültigkeit gegen die entgegengesetzte Meinung geschrieben zu sein. Es lag in Carlyle's Wesen; die Natur wollte es so, als sie ihn schuf. Wir ersehen aus seinem Briefwechsel mit Emerson sogar, wie dies der zweiflungsvolle Grollen mit dem Weltschicksal für Emerson, der Carlyle nahe stand, zuletzt unerträglich und die Correspondenz der beiden Freunde dadurch gefährdet wurde. Sei jetzt dagegen, wo der briefliche Verkehr mit Goethe uns zu Carlyle zurückführt, gleich ausgesprochen, daß eine beruhigende, ja rührende Ausnahme sich hier darbietet, und daß Carlyle's innerstes Wesen in sanfter, dankbarer Hingabe an einen Mann, den er rückhaltlos verehrte, so schön uns entgegentritt, daß diese Briefe, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, als eines der wichtigsten Documente für die Kenntniß seines Charakters anzusehen sind.

Nicht allein aber Carlyle leistet sein Briefwechsel mit Goethe solche Dienste, auch für Goethe tritt er ein. Soviel wir von Goethe zu wissen vermeinten: wir fangen heute doch erst an, uns von der Herrschaft kritiklos übernommener Schlagworte zu befreien, die über seine Person und Schriften einen Schleier gleichsam gezogen hatten. Die beschränkten Eindrücke derer, die ihn persönlich noch gekannt hatten, oder derer, die sich mit einer gewissen

Autorität wiſſenſchaftlich als ſeine Richter aufwarfen, herrſchen immer noch bei uns. Wir glauben Dieſem oder Jenem: wem aber würde einer von uns in ähnlicher Nachgiebigkeit wohl Glauben ſchenken in Betreff Shakeſpeare's, wenn gegen dieſen etwas verlautete? Und träten noch ſo hohe Autoritäten auf: Jeder heute bildet ſich ſein Urtheil über Shakeſpeare für ſich. Goethe betrachten wir noch nicht ſo frei. Der „kalte Kunſtgreis", wie Heine Goethe als Inbegriff ſeiner Erſcheinung im höchſten Alter nannte, iſt feſter an Goethe hängen geblieben als wir wiſſen. Solche Worte haben wunderbare Adhäſionskraft wenn ſie einmal aufgenommen worden ſind. Noch immer nicht kam voll zum Vorſchein, mit welcher umfaſſenden Liebe zur Menſchheit Goethe bis zum letzten Tage auf ſeiner Stelle geſtanden hat. Goethe ſollte allmälig verſteinert ſein. Zu Anfang unſeres Jahrhunderts ſchon wäre der Menſch im Miniſter erſtickt. Dem guten Eckermann könnte er ja nur die angenommene Maske von Gutmüthigkeit gezeigt haben. Goethe ſollte in Weimar, wie in der Mitte eines weitausgeſpannten äſthetiſchen Spinngewebes daſitzend, was die Welt an Menſchen und Gedanken und Erſcheinungen beſitzt, herangeholt und ausgeſogen haben. Aus Goethe's eigener Verwandtſchaft (Leute, die heute lange nicht mehr leben), war mir über die „unnahbare Verſchloſſenheit" des greiſen Goethe berichtet worden, mit der er ſich jedem ihm unbequemen Einfluſſe entzogen haben ſollte. Nichts berührte ihn mehr, nichts bewegte ihn mehr; mit jupiterhaftem Kopfnicken, gleichgültig, ob es den Olymp erſchüttert oder nicht, fertigte er Menſchen und Dinge ab.

Genug freilich iſt an Erinnerungen und Briefen allmälig herausgekommen, dieſe Sagen niederzudrücken, dennoch tauchen ſie wieder auf. Ja, um dies gleich vorweg abzuthun: Carlyle's Correſpondenz mit Goethe enthält ſelbſt eine Stelle, die ſtärker als manches andere zu belegen ſcheinen könnte, bis zu welcher Starrheit menſchliches Fühlen in Goethe erkaltet wäre.

Goethe's Sohn war 1830 in Rom geſtorben. Unerwartet und plötzlich nahmen ihn die Blattern hinweg. (In Preller's Leben iſt das Nähere nachzuleſen.) Goethe berührt das Ereigniß.

Mit seltsamen Worten thut er das. „Bei eintretendem Frühling (beginnt sein Brief vom 2. Mai 1831), welcher Sie gewiß auch schon besucht haben wird, finde ich gemüthlich, Sie wieder zu begrüßen und zu versichern, daß wir diesen Winter an Sie, als eingeschneite Freunde, öfter gedacht haben. Wenn ich sage Wir, so ist es, daß Ottilie*) mit ihren Kindern, nachdem der Gatte als Mittelsperson beliebt hat, in der ehemaligen Hauptstadt der Welt zurückzubleiben, sich natürlich und sittlicher Weise näher an uns anschließt.“ Scheint eine Art von Unbeweglichkeit der Seele nicht in diesen formelhaften kalten Wendungen sich zu documentiren?

Erwägen wir zuerst nun aber, daß die Nachricht des Verlustes, den Goethe einsam in sich zu tragen hatte, ihn so zu Boden geworfen hatte, daß er heftig erkrankt war. Ist es nicht begreiflich, daß der in die Achtzig nun eingetretene Greis bei nachträglicher Erwähnung des furchtbaren Verlustes die allerkühlsten Wendungen wählt, weil jeder Ausdruck, der auch nur von Ferne an das angeklungen hätte, was er im Gedanken daran nachempfunden haben würde, ihm einen Stoß gegeben hätte, den er nicht mehr ertragen zu können vermeinte? 1816, als er seine Frau verloren, theilt er brieflich einmal ihren Tod in ähnlich kühler Weise mit. „Die kleine Frau sei nun auch hinweggegangen,“ schreibt er. Dazu aber vergleichen wir nun die im letzten Goethe-Jahrbuche gebrachte eigene Tagebuchnotiz, worin er am Tage des Verlustes seine Empfindung andeutet. Die erschütternde Tiefe seines Schmerzes gibt in den wenigen Worten, mit denen er hier sein Gefühl niederzeichnet, denen nichts nach, mit denen Lessing einst den Tod seiner Frau anzeigte. Es war Goethe unmöglich, große innere Erlebnisse leichthin abzuthun. Nach dem Tode Schiller's verfällt er wie in eine Erstarrung, die ihm nur in ganz gemessenen Ausdrücken von dem verlorenen Freunde zu reden erlaubt; er sucht sich zu retten aus den ihn zu Boden drückenden Gedanken, indem er nicht als von einem eben entrissenen, sondern wie von einem historischen Phänomen, das im Allgemeinen zu betrachten sei, davon spricht. Der Tod des Sohnes,

*) Goethe's Schwiegertochter.

der ihn beim bevorſtehenden eigenen Tode traf, ſcheint dies Bedürfniß zum Höchſten geſteigert zu haben. Selbſt von ſeiner eigenen Krankheit danach ſpricht er ſo. „Von mir ſelbſt kann ich nur ſagen," ſchreibt er den 31. März 1831 an Sulpiz Boiſſerée, „daß ich die geneigte Manifeſtation der Weltordnung nicht genug verehren kann, die mir erlaubte, mich körperlich und geiſtig auf eine Weiſe wiederherzuſtellen, die dem Augenblicke allenfalls genug thut. Denn daß die großen Unbilden, die mich in Umgebung und Perſönlichkeit zu Ende des vorigen Jahres überfielen, meine Bezüge gegen die Außenwelt gar ſehr verändern mußten, werden Sie denken". Die „großen Unbilden in Umgebung und Perſönlichkeit" waren der Tod des Sohnes und die Krankheit! Man ſieht, wie auch hier, zu gleicher Zeit beinahe als wie er an Carlyle ſchrieb, das Verlangen waltete, für das ihm widerfahrne Ungeheure die neutralſten Bezeichnungen zu finden. Ich hatte ein Bedürfniß, hiervon vorweg zu ſprechen, weil der Satz, als ich ihn auf einem der Aushängebogen des Buches zuerſt abgetrennt vom geſammten Inhalte las, ſogar mir faſt unerträglich klang.

Man könnte Goethe's Correſpondenz mit dem jugendlichen Carlyle (den er niemals geſehen hatte und niemals ſehen ſollte) und mit deſſen junger Frau, (die ſehr bald als dritte Perſon an dem Verkehr betheiligt war) als eine Art Briefwechſel zwiſchen Liebenden anſehen. Mit reiner Hingebung kommt man von beiden Seiten ſich entgegen. Carlyle, indem er Goethe die beſten Gefühle zu Füßen legt; Goethe, indem er ſie mit voller, unverhohlener, dankbarer Freundlichkeit aufnimmt und erwidert. Carlyle gehörte zu den Wenigen damals, welche den Engländern, jener Zeit in ganz anderem Sinne noch als heute in hochmüthiger Zurückgezogenheit auf das beſchränkt, was ſie ſelber ſich gewährten, die Deutſchen Claſſiker nahe zu bringen verſuchten. Er hatte ſich daran gegeben, Goethe zu überſetzen. Mit einem kurzen, von dem faſt abſtoßenden Selbſtgefühl, das Carlyle belebte, offenbar mühſam gereinigten Briefe, gibt er Goethe über dieſe Dinge Nachricht und ſendet ſeine erſte Arbeit: die Ueberſetzung von Wilhelm Meiſter's Lehrjahren. Damit beginnt die Correſpondenz. Es galt, in dieſem

als der von einem Amerikaner herausgegebene Briefwechsel zwischen Carlyle und seiner zukünftigen Frau (Jugendbriefe also) hier kurz angezeigt wurde. Der Inhalt dieser Briefe liegt uns in Deutschland fern, um so ferner als Carlyle's eigenthümliche harte Ausdrucksweise sich in besonderer Härte darin zeigt und Carlyle auch nicht die kleinste Gelegenheit versäumt zu haben scheint, mit den Gedanken, wie man sagen könnte, zu ringen. Es hat den Anschein, als ob die Verhältnisse seines inneren und äußeren Lebens ihn stets wie bedrängten. Er arbeitet sich wie auf den schlechtesten Wegen vorwärts, er kämpft, er betrachtet das Dasein vom Gesichtspunkte mühevoller Vertheidigung gegen unversöhnbare Mächte. Er zieht sich in die Einsamkeit zurück als müsse er flüchten; er tritt wieder ins Leben ein als seien es Feldzüge, die zu unternehmen Pflicht und Ehre erfordern. Nicht selten scheinen seine Sätze — in den Büchern — wie mit dem Accente verachtungsvoller Gleichgültigkeit gegen die entgegengesetzte Meinung geschrieben zu sein. Es lag in Carlyle's Wesen; die Natur wollte es so, als sie ihn schuf. Wir ersehen aus seinem Briefwechsel mit Emerson sogar, wie dies verzweiflungsvolle Grollen mit dem Weltschicksal für Emerson, der Carlyle nahe stand, zuletzt unerträglich und die Correspondenz der beiden Freunde dadurch gefährdet wurde. Sei jetzt dagegen, wo der briefliche Verkehr mit Goethe uns zu Carlyle zurückführt, gleich ausgesprochen, daß eine beruhigende, ja rührende Ausnahme sich hier darbietet, und daß Carlyle's innerstes Wesen in sanfter, dankbarer Hingabe an einen Mann, den er rückhaltlos verehrte, so schön uns entgegentritt, daß diese Briefe, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, als eines der wichtigsten Documente für die Kenntniß seines Charakters anzusehen sind.

Nicht allein aber Carlyle leistet sein Briefwechsel mit Goethe solche Dienste, auch für Goethe tritt er ein. Soviel wir von Goethe zu wissen vermeinten: wir fangen heute doch erst an, uns von der Herrschaft kritiklos übernommener Schlagworte zu befreien, die über seine Person und Schriften einen Schleier gleichsam gezogen hatten. Die beschränkten Eindrücke derer, die ihn persönlich noch gekannt hatten, oder derer, die sich mit einer gewissen

Autorität wiſſenſchaftlich als ſeine Richter aufwarfen, herrſchen immer noch bei uns. Wir glauben Dieſem oder Jenem: wem aber würde einer von uns in ähnlicher Nachgiebigkeit wohl Glauben ſchenken in Betreff Shakeſpeare's, wenn gegen dieſen etwas verlautete? Und träten noch ſo hohe Autoritäten auf: Jeder heute bildet ſich ſein Urtheil über Shakeſpeare für ſich. Goethe betrachten wir noch nicht ſo frei. Der „kalte Kunſtgreis", wie Heine Goethe als Inbegriff ſeiner Erſcheinung im höchſten Alter nannte, iſt feſter an Goethe hängen geblieben als wir wiſſen. Solche Worte haben wunderbare Adhäſionskraft wenn ſie einmal aufgenommen worden ſind. Noch immer nicht kam voll zum Vorſchein, mit welcher umfaſſenden Liebe zur Menſchheit Goethe bis zum letzten Tage auf ſeiner Stelle geſtanden hat. Goethe ſollte allmälig verſteinert ſein. Zu Anfang unſeres Jahrhunderts ſchon wäre der Menſch im Miniſter erſtickt. Dem guten Eckermann könnte er ja nur die angenommene Maske von Gutmüthigkeit gezeigt haben. Goethe ſollte in Weimar, wie in der Mitte eines weitausgeſpannten äſthetiſchen Spinngewebes daſitzend, was die Welt an Menſchen und Gedanken und Erſcheinungen beſitzt, herangeholt und ausgeſogen haben. Aus Goethe's eigener Verwandtſchaft (Leute, die heute lange nicht mehr leben), war mir über die „unnahbare Verſchloſſenheit" des greiſen Goethe berichtet worden, mit der er ſich jedem ihm unbequemen Einfluſſe entzogen haben ſollte. Nichts berührte ihn mehr, nichts bewegte ihn mehr; mit jupiterhaftem Kopfnicken, gleichgültig, ob es den Olymp erſchüttert oder nicht, fertigte er Menſchen und Dinge ab.

Genug freilich iſt an Erinnerungen und Briefen allmälig herausgekommen, dieſe Sagen niederzudrücken, dennoch tauchen ſie wieder auf. Ja, um dies gleich vorweg abzuthun: Carlyle's Correſpondenz mit Goethe enthält ſelbſt eine Stelle, die ſtärker als manches andere zu belegen ſcheinen könnte, bis zu welcher Starrheit menſchliches Fühlen in Goethe erkaltet wäre.

Goethe's Sohn war 1830 in Rom geſtorben. Unerwartet und plötzlich nahmen ihn die Blattern hinweg. (In Preller's Leben iſt das Nähere nachzuleſen.) Goethe berührt das Ereigniß.

daß Carlyle, indem er den 15. April 1827, jetzt zum zweiten Male, die Feder ergreift, nun die Freude beſchreibt, mit der er vor ſo langer Zeit jene Sendung empfangen, und die Eiferſucht, mit der er ſie bewahrte. In einer ergreifenden Miſchung von Beſcheidenheit und Selbſtgefühl wiederholt er darauf ſein Bekenntniß, was Goethe ihm ſei: Rath und Hilfe in äußerſter Noth! was er ihm verdanke: Alles! und wie er ihn verehre: wie ein Schüler ſeinen Meiſter, wie ein Sohn ſeinen geiſtigen Vater! „Dies," ſchreibt er, „iſt nicht leere Schmeichelei, ſondern eine von Herzen kommende Wahrheit, und ſo beſcheiden ſie iſt, fühle ich doch, daß die Kunde von ſolchen Wahrheiten ſie mehr erfreuen müſſe als aller Ruhm." Dann berichtet er über den Erfolg des Wilhelm Meiſter beim engliſchen Publicum: mehr als tauſend Exemplare ſeinen bereits verkauft, und zuletzt ſpricht er von ſeiner Frau. Ein halbes Jahr iſt Carlyle nun verheirathet: ſie ſendet ein blaue Börſe, die ſie für Goethe gearbeitet hat. Von ſeiner eigenen Arbeit ſagt Carlyle nichts.

Am 15. Mai gelangte der Brief nach Weimar. Schon am 17. antwortet Goethe; er meldet nur die Ankunft der Schreibens, das vier Wochen gebraucht hatte, und verſpricht weitere umſtändlichere Nachricht nebſt einem Packet. Nicht vor dem 20. Juli kommt er dazu, den Brief zu beendigen, und am 11. Auguſt erſt kann Carlyle ſeiner Mutter über die Ankunft des Weimaraner Päckchens berichten: ein Ausbruch des Entzückens. Keine Weihnachtsbeſcheerung kann jemals Kinder glücklicher gemacht haben als der Inhalt dieſes Käſtchens. Eine Zuſammenſtellung denn aber auch von Schriftlichem, Gedrucktem und ſonſtigen liebenswürdigen Zeichen perſönlicher Gabſeligkeit darin, die dazu gemacht war, Carlyle und ſeine junge Frau lange zu beſchäftigen. Die Sendung war reichhaltig. Ein im vorliegenden Druck faſt fünf Seiten einnehmender langer Brief mit ausführlicher Kritik der Arbeiten Carlyle's, mit Ausſprüchen hoher Anerkennung ſeines Strebens und ſeiner Art zu denken und zu ſchreiben, mit einem zierlichen Taſchenbuche für ihn und in jedem Täſchchen desſelben Karten, auf deren einer ein artiger Reim, auf der anderen die ſo beſonders erneute

Bitte um Nachrichten über Carlyle's Leben ſtand; eine dritte Karte, mit einem zartverbindlichen Verſe darauf, begleitet ein an Frau Carlyle geſandtes Halsband. Dazu der erſte Band von Goethe's Werken in neueſter Ausgabe, abermals mit eigenhändiger Inſchrift Goethes an das Ehepaar, ein Exemplar von Kunſt und Alterthum, wiederum mit Inſchrift, endlich einige noch unpublicirte Gedichte Goethe's in Abſchrift. Dieſe liebenswürdig bedeutenden kleinen Geſchenke waren es, die Goethe im Sinne hatte, als er dem Kanzler Müller (S. 125) von dem „Schwänchen" ſprach, das er Carlyle habe zugehen laſſen. „Dieſe Art Menſchen," ſagte er dann zu Müller, über Carlyle und ſeine Frau redend, „ſind mitten im Weltmeere auf engem Kahne vereint, unbekümmert um das Getoſe und Gebrauſe um ſie her."

Ein „königlich Geſchenk" nennt Carlyle die Gaben in ſeiner Dankepiſtel, die kürzer iſt, als man erwarten ſollte, kürzer als Goethe's Brief, von gedrängter Fülle des Inhalts aber. Nun ſpricht er, anders als vorher, offen über ſich. Es iſt, als ob Goethes Vergleich zu ihm herübergeflogen ſei und ihm in den Ohren klinge beim Schreiben. „Vom Sturm umgetrieben in meinen eigenen Einbildungen, ein Menſch von Menſchen getrennt, erbittert, elend, faſt zur Verzweiflung gebracht," und ſo weiter, ſich ſteigernd in Worten und Vergleichen, um dann aber zu ſchließen, daß nun Alles anders ſei und daß er Goethe den Umſchwung zu danken habe. Dieſer Brief iſt wichtig und koſtbar. Was muß Goethe empfunden haben, als er ſolche Geſtändniſſe in ſolcher Sprache empfing! Dieſe mächtige Darlegung der mächtigen Wirkung, die von ihm ausgegangen war und ausging! Und heute, ein halbes Jahrhundert nach Goethe's Tode, kommt dies Denkmal zum erſten Male ans Licht, das der Welt zu erkennen gibt, in welchem Maaße England für die Entwicklung eines ſeiner höchſten Schriftſteller dem Deutſchen Dichter verſchuldet iſt! Welchen Eindruck mag Carlyle's Brief auf Goethe gemacht haben? Altvergangene Zeiten vielleicht ſind Goethe beim Leſen dieſer leidenſchaftlichen Geſtändniſſe aufgeſtiegen, jene Tage der erſten Bekanntſchaft mit Herder vielleicht, als er an dieſen ſich ebenſo dringend

gewandt hatte und, wie es in der Natur des Charakter- und Jahresunterſchiedes lag, kein volles Echo auf ſeine glühende Anrede zurückempfangen hatte. Goethe ging in jenen ſo weit zurückliegenden Jahren Angeſichts der höheren, faſt vollendeten geiſtigen Machtſtellung Herder's das grenzenloſe Bedürfniß der Hingabe durch die Seele, und er hatte es ausgeſprochen, mit dem Willen, wie er an Herder damals ſchrieb, es „ſofort abzuſenden, weil es ihn ſonſt vielleicht gereuen könne." Nun ſtand, zum erſten Male in ſeinem Leben vielleicht, ihm ſelbſt Jemand gegenüber, dem er, wie er wohl fühlen mußte, Alles ſein könne. Er war zu alt, um die Rolle ſpielen zu dürfen, die er ſeinerſeits einſt von Herder's Seite leidenſchaftlicher erwartet hatte als ſie gewährt wurde, aber er war entſchloſſen, Carlyle's hilfsbedürftiger Seele zu gewähren, ſo viel er, im Abſchluſſe ſeines Lebens und ſeiner Erfahrungen, zu gewähren überhaupt jetzt noch im Stande war. Das Höchſte, Zelter gegenüber, war geweſen, daß Goethe ihn zu duzen begann; Carlyle gegenüber unterzeichnet Goethe jetzt „Treu verbunden". Nur eine Formel, aber tiefen Sinnes. Man fühlt, dieſe beiden Leute, die ſich nie ſahen, der Greis und der junge Anfänger, gehen nun treu verbunden weiter. Immer noch waren vier Lebensjahre übrig. Vierzig Nummern Briefe bilden die geſammte Publication. Goethe's letzter vom 31. Auguſt 1831. Das ſchönſte äußere Denkmal dieſes Verkehrs iſt die unter Goethe's Schutze hervorgebrachte und von ihm eingeleitete Ueberſetzung des Carlyleſchen Lebens Schiller's, die 1830 in Frankfurt erſchien und die, obgleich von Goethe ſelbſt faſt zu einem ſeiner eigenen Werke geſtempelt, heute kaum bekannt iſt, ſo wenig wie das Original ſelber. Man iſt vielleicht der Meinung bei uns, ein 1830 herauskommendes Leben Schiller's müſſe ohne Weiteres nun veraltet ſein. Es iſt es nicht.

Betrachten wir das Buch. Bis auf das Aeußerliche erſtreckte ſich Goethe's Sorgfalt. Wie fein und mit wie geringen Mitteln weiß er Carlyle in Scene zu ſetzen. Dieſer hatte ſich in ein abgelegenes kleines, man könnte der Abbildung gegenüber ſagen, klimperkleines, mitten in der Einöde gelegenes Haus mit ſeiner jugendlichen Frau, jugendlich ſelber noch, zurückgezogen. Das

Leben, das er ſo führen durfte, machte ihm allein möglich, mit geringem Einkommen ſich der Schriftſtellerei derart hinzugeben, daß er unabhängig von Buchhandel und Preſſe blieb. In Edinburg, wo er bis dahin lebte, hätte das nicht ſein können. Umgeben von Gebirg und Wäldern, lag ſein Häuschen abgetrennt von anderen Wohnplätzen in tiefer Stille da: ein Bild dieſer abgelegenen Stätte in genauem Stahlſtich wurde als Kupfer dem Titel gegenüber auf Goethe's Anordnung dem Leben Schiller's beigegeben und der Anblick der Wohnſtätte inmitten ihrer weiteren landſchaftlichen Umgebung ein zweites Mal auf dem Titel ſelbſt als Vignette wiederholt. Schiller's Haus zu Weimar, ſowie ein ſpäter abgebrochenes Gartenhaus, das er in Jena eine Zeit lang zum Arbeiten benutzt hatte, wenn er ganz ungeſtört ſein wollte, bilden als Pendant gleichſam den Schmuck des äußeren Umſchlages. Gewidmet aber iſt das Buch „der hochanſehnlichen Geſellſchaft für ausländiſche ſchöne Literatur zu Berlin", welcher Goethe in der zunächſt folgenden kurzen Zueignung ſeinen Dank dafür ausſpricht, daß ſie, ihren Horizont erweiternd, ſich auch der ausländiſchen Literatur nun zuzuwenden beginne, und der er Herrn Thomas Carlyle als Vertreter der Deutſchen Literatur in Schottland vorſtellt. Es folgen, auf nur vierundzwanzig Seiten, Goethe's eigene Zuſätze, beſtehend in etwas mehr als einem Dutzend abgeriſſener literarhiſtoriſcher Ausführungen, jede für ſich beſtehend, jede aber dem Gedanken nach aus der vorhergehenden ſich entwickelnd, in denen der Leſer völlig mit dem bekannt gemacht wird, was Carlyle, ſein vorliegendes Werk, ſeine Stellung zur engliſchen Literatur und die Stellung der ſchottiſchen Dichtung zumal zur Weltliteratur angeht. Einer von Carlyle's, den Dichter Burns behandelnden Briefen an Goethe wird überſetzt hier geſchickt eingeſchoben. Den Zweck dieſer Einleitung, Intereſſe für Carlyle zu erwecken, ſehen wir ſo völlig erreicht, daß die erwähnte Abbildung ſeines Hauſes, das als in einem Schillers Leben gewidmeten Buche als Titelkupfer zu finden, zuerſt vielleicht befremdete, nun willkommen erſcheint. Goethe hatte Carlyles Eigenthümlichkeit auch für die äußere Lebensführung erkannt. Die Zurückgezogenheit, in die er ſich verſetzte, das leidenſchaftliche

Bedürfniß von Ungeſtörtſein, waren ſymboliſch für ſein langes Leben. Das kleine Haus kennzeichnet ihn und die ſcheinbar ſtarre Abgeſchloſſenheit ſeines Gedankenhorizontes, der jetzt zu dem ſo vieler Geiſter in England, Schottland und Amerika geworden iſt. Goethe konnte um 1830 nicht voraus wiſſen, was aus Carlyle's Charakter und aus Englands Schickſalen ſich ſpäter entwickeln mußte, um ihm ſo völlig bereits die Bedeutung zu geben, die er heute hat; wohl aber fand er, entfernt von Allem, was dieſes Verſtändniß hätte erleichtern können, fremd und aus der Fremde das heraus, was Carlyle auszeichnete und was dieſem verſchlagenen verſtockten Gemüthe einzig wohlthuend ſein könnte. Denn mit zarterer Aufmerkſamkeit als von Goethe nun ausging, iſt Carlyle, ſo lange er lebte, niemals wohl wieder behandelt worden.

Carlyle's Leben Schiller's gewährt, ſo weit wir nur die Lebensbeſchreibung Schiller's darin ſuchen, dem heutigen Leſer nichts Ueberraſchendes. Wenn Goethe von dem Buche freilich ausſagte, es enthalte an Thatſachen aus Schillers Leben nichts, was der Gegenwart (von 1830) nicht ſchon aus Gedrucktem geläufig ſei, ſo mußte es, Goethe's Urtheile zufolge alſo, trotz alledem Qualitäten beſitzen, die abgeſehen von der Mittheilung thatſächlicher Lebensereigniſſe ſeinen Werth ausmachten. Dieſer Werth beſteht heute noch.

Bei einer Darſtellung Schiller's — darauf iſt von mir an anderer Stelle ſchon hingewieſen worden — treten ſeine Erlebniſſe zurück. Mögen ſie noch ſo aufregende Momente enthalten, für Schiller's Arbeit enthalten ſie nichts Erklärendes. Schiller's Amt war, auf der Bühne zu wirken. Er baute — auch dieſen Vergleich entnehme ich bereits Ausgeführtem — ſeine Stücke wie ein Architekt. Er berechnete und combinirte die Theile ſeiner Dramen mit baumeiſterlicher Kenntniß. Was er hier wollte und leiſtete iſt in erſter Linie in Betracht zu ziehen. Die moderne Tragödie beginnt mit den Verſuchen der Spanier, Engländer und Franzoſen. Wie dieſe praktiſch und theoretiſch als Theaterdichter vorgingen, mußte Gegenſtand der Unterſuchung ſein. Die Frage iſt bei Carlyle's Darſtellung darum nicht, was er mehr oder weniger gewußt von Schiller's Verhältniſſen zu Vater, Schweſter, Freundinnen und

Freunden und, zuletzt zu Goethe und zur eigenen Frau, sondern wie er das auffaßte, was Schiller, Verfasser von auf der Bühne wirkenden Dichtungen, begünstigte und was ihm im Wege stand. Die Frage bei Carlyle's Arbeit wäre: wieweit dieser hier von den richtigen Gesichtspunkten ausgegangen sei und sie erschöpft habe.

Darüber nun können wohl verschiedene Meinungen gehegt werden. Nicht aber darüber, daß Carlyle's Art, die Dinge anzufassen, die richtige gewesen sei zu Zeiten, wo in Deutschland Niemand so unbefangen und aus so reiner Begeisterung über Schiller sich auszusprechen im Stande gewesen wäre. Hier auch liegt wohl der Grund, warum Goethe für eine Uebersetzung sorgte und ihr geflissentlich die Wege in Deutschland zu bahnen suchte. Ohne Erfolg allerdings, scheint es. Das Warum des mangelnden Erfolges bedarf nicht vieler Erklärung. Carlyle war etwa fünfundzwanzig Jahre alt als er das Werk schrieb. Es ist die Arbeit eines Anfängers. Er erklärt sie zwanzig Jahre später, als er eine zweite Auflage mit einigen Worten einleitete (1845), selbst dafür. Er nennt sie eine unbedeutende Schrift, die sich nachträglich aber nicht verbessern lasse, weil die Fehler organischer Natur seien. Das Buch soll auch heute nicht etwa denen empfohlen werden, die es nicht kennen; aber es enthält genug, das denen, die es gelesen haben, als der Anerkennung würdig erscheinen wird. Carlyle's Stil läßt ihn so jung schon als einen an den besten Autoren gebildeten fertigen Mann erkennen. Er hatte Schiller's Werke in sich aufgenommen, das vorhandene biographische Material bewältigt und sein Werk klar und einfach eingerichtet. Das thatsächlich Biographische, beinahe frei von anekdotenhaften Einzelnheiten, wird dadurch zu einem beinahe entbehrlichen Elemente, während die Werke, das, worauf die Unsterblichkeit des Dichters beruht und deren Inhalt doch seine eigenste Persönlichkeit im höheren Sinne, sein Leben also ausmachen, die Stellung nun einnehmen, die ihnen gebührt. Aus dem Besitze eines selbständigen literarischen Urtheils heraus, dem es darum zu thun ist, Schiller's Werke innerhalb des gesammten Besitzes der Menschheit an Dichtungen würdig und gerecht abzuschätzen, gibt Carlyle Ansichten über Schiller als Dichter

kund, die für alle Zeiten als inhaltsreich und wichtig gelten dürfen und die ſich weit über die ſchwankenden Beurtheilungen erheben, mit denen man ſich bei uns heute Schiller gegenüber oft genug verhält. Man ſucht ſeine Figuren vom hiſtoriſchen Standpunkte aus zu beurtheilen, einzeln jede für ſich allein, da ſie doch nur als Theile der großen dramatiſchen Gemälde zu verſtehen ſind, innerhalb deren der Dichter ſie verwendet. Nach den theatraliſchen Contraſten muß geſucht werden, um die es ihm zu thun war, nach der Wirkung der Scenen in ihrer Aufeinanderfolge. Schiller iſt heute auf eine ſeltſam Weiſe wieder populär geworden, indem man, im Mißverſtändniſſe ſeiner Abſichten, die Werke als exacte Koſtümſtücke aufzuführen begonnen hat. Mit Architektur und Landſchaft ſucht man den Figuren den rechten Hintergrund zu geben, componirt ſie gleichſam als Staffage in echt hiſtoriſche Umgebungen hinein. Die wahre Kraft ſeiner Dichtung aber kann ſich doch erſt dann zeigen, wenn die handelnden Geſtalten ſelbſt über alles ſcheinbar echte, kunſthiſtoriſch nachweisbare Beiwerk erhoben, zu den reinen Effecten einander entgegengeſetzt werden, auf die es Schiller in erſter Linie ankam. Und deshalb, Carlyle's gemeſſene, zu allgemeinen Reſultaten gelangende Art, die Figuren des großen Dichters als äſthetiſche Einheiten zu zeigen, verleiht ſeinem Leben Schillers dauernden Werth, und ohne Zweifel war dies der Grund, weshalb Goethe, ſtatt nur als Recenſent eine Notiz über das Buch ins Publicum gelangen zu laſſen, es ſorgfältig überſetzen ließ und ſich durch ſeine Einleitung als Carlyle's Mitarbeiter bekannte. Haben wir uns, wo Ausländer über Deutſchland urtheilen, meiſt darüber zu beklagen, daß ſie ohne Verſtändniß unſerer Verhältniſſe und unſeres Charakters Deutſche Zuſtände oberflächlich mit denen ihrer Heimath in Vergleich ziehen, ſo ſehen wir Carlyle, ich will nicht wiederholen, mit Gerechtigkeit, ſondern, was viel mehr hier bedeutet, halb doch nur aus hiſtoriſcher Divination heraus ſowohl die allgemeine Lage der Dinge in Deutſchland als auch Schillers beſondere Lage innerhalb ihrer erkennen und beurtheilen. Daß ein Fremder hier ſchreibe, empfindet man auf jeder Seite, zugleich aber, daß er ein Recht zu urtheilen beſitze. Mit welcher Sicherheit,

ohne Deutſchland geſehen zu haben, empfindet er Schiller's bürgerliche Stellung in deſſen erſter und zweiter Heimath. Wie durchaus verſtändig enthüllt er, was Schiller von Goethe trennte und ſpäter doch mit ihm zuſammenführte. Wie glänzend leitet er den zweiten Abſchnitt (S. 59) mit allgemeinen Betrachtungen über die Lage eines auf ſich geſtellten Schriftſtellers ein, Sätze, denen man die bereits gemachten eigenen Erfahrungen des noch ſo jungen und unerfahrenen Carlyle anmerkt. Des Autors Jugendlichkeit tritt uns auch in einer manchmal auffallenden ſtiliſtiſchen, ich möchte ſagen, Geſchwollenheit der Diction entgegen; die Gedankenfülle aber, die überall mit dieſer verbunden iſt, läßt ſie kaum als fehlerhaft erſcheinen. Es mangelt Carlyle's Schreibweiſe vielmehr in dieſem Buche noch die abſichtlich ſich vordrängende Eigenthümlichkeit, mit der er in ſeinen ſpäteren Schriften die Gedanken formt und einkleidet: das Buch macht den Eindruck eben eingetretener literariſcher Reife. Offenbar ſchrieb Carlyle mit peinlicher Selbſtkritik und nachbeſſernder Sorgfalt. Man weiß, daß er ein Schrecken der Setzer war. Will man Carlyle's Talent als Biograph, wie ich es hier anzudeuten verſuche, recht ermeſſen, ſo leſe man in den dem Leben Schiller's angehängten Excurſe die kurze, zugleich aber doch nicht unausführliche Biographie Schubart's. Abgerundeter, in beſſerer ſtiliſtiſcher Haltung, in gerechterem, weltmänniſch formulirtem Urtheile ließe ſich das Leben des Mannes kaum erzählen. Dieſe zwanzig Seiten enthalten ein Meiſterſtück biographiſcher Kunſt. Ich hatte bei der Lectüre den Eindruck, als ſei einer von den Autoren der alten Welt in unſere Literatur eingetreten, um zu zeigen, wie man in ſeiner Weiſe neueſte moderne Stoffe etwa aufgefaßt haben würde. Carlyle ſtudirte die Alten. Er hatte dabei den Vortheil, in Betrachtung und Kenntniß der eignen, ſowie der franzöſiſchen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts emporzukommen: Jemand, der Voltaire inne hat und Gibbon's Landsmann iſt, beſitzt Vortheile in der literariſchen Production, von deren Tragweite man bei uns heute wenig weiß, die Goethe wiederum aber, dem gleicher umfaſſender Ueberblick zu Gebote ſtand, zu würdigen im Stande war! Sofort muß Goethe beim beginnenden Verkehre mit Carlyle

dies empfunden haben. Er ſprach es gegen Eckermann aus. „Wir können lange warten, bis wir auf einen Mann wie Carlyle ſtoßen," ſagte er. „Er hat das Leben von Schiller geſchrieben und ihn überall ſo beurtheilt, wie ihn nicht leicht ein Deutſcher beurtheilen wird." „Dagegen" ſetzte er hinzu, „ſind wir über Shakeſpeare und Byron im klaren, und wiſſen ſie vielleicht beſſer zu ſchätzen als die Engländer ſelber." Goethe ahnte, daß Carlyle Byron nicht mochte.

Wer hätte bei Beurteilung unſerer Literatur einen ähnlichen Rückhalt literariſcher Selbſtändigkeit Goethe entgegenzubringen vermocht? Goethe ſtand, wie aus Eckermann beſſer hervorgeht als aus den mit Carlyle gewechſelten Briefen, unter dem Einfluſſe der von Carlyle in den engliſchen Zeitſchriften über ihn publicirten Eſſays. Er empfand, wie frei und ohne Unterordnung ein bedeutender Geiſt ihn anerkannte, hier lebendiger noch als aus Carlyles brieflichen Ausſprüchen. Denn es iſt ein Unterſchied, ob das, was einem Autor an Bewunderung gezollt wird, mit oder ohne Zeugen zum Ausſpruche gelange. Oft genug ſoll mit überſchwänglichem Lob unter vier Augen die Erlaubniß gleichſam abgekauft werden, ſich vor den Menſchen rückhaltsvoller ausſprechen, oder ſogar ſchweigen zu dürfen. Ausſchlaggebend aber bei Goethe's Beurtheilung Carlyle's war ſein Gefühl, wie unentbehrlich den Deutſchen das Element der „Weltliteratur" ſei, wie er es nannte. Er ſah, daß man ſich aus national beſchränkter Betrachtungsweiſe wieder herauswinden müſſe, um vorwärts zu kommen in Deutſchland. Wie anders hatten England und Frankreich in ſeinen Jugendzeiten auf ihn gewirkt! Ihm, wie allen bedeutenden Männern aller Nationen, die wirklich etwas zu ſagen haben, war das ſogenannte vaterländiſche Sichzurückziehen in die eigene Sprache und Gedankenwelt unverſtändlich und der Zuſammenhang der weiterſtrebenden Nationen untereinander wichtiger als die chimäriſchen Vortheile, die aus einem Verkriechen hinter geiſtige Grenzen den Völkern erwachſen ſollten. Uns in Deutſchland hatten die Napoleoniſchen Kriege und die auf ſie folgenden Zeitläufte von dem innigen literariſchen Verkehre mit den anderen Nationen zurückgeſchreckt,

der uns so unentbehrlich ist. Nur August Wilhelm Schlegel und Alexander von Humboldt trugen sie aus früherem Erwerbe, gleich Goethe, noch in unser Jahrhundert hinein und haben dafür büßen müssen. Schiller selbst hatte die Kenntniß außerdeutscher Literatur in hohem Grade besessen, und Carlyle räumt ihm als beschreibendem Historiker deshalb eine so bedeutende Stellung ein. Selbst heute noch wird Schiller's dialektfreie, farblose, Deutsche Prosa und seine Erzählungsgabe nicht bei uns gewürdigt, wie sie sollte. Wir stellen beim Historiker die archivalische Gelehrsamkeit so sehr heute in den Vordergrund, daß der ahnungsvolle Blick des die Ereignisse aus angeborenem Instincte aufbauenden Schriftstellers kaum in Frage kommt. Und doch ist sogar bei Schillers Dramen wieder neuerdings hervorgehoben worden, wie der Dichter aus begeisterter Intuition heraus das erkannt und formulirt habe, was die intimere Forschung schließlich bestätigte. Warum sollte unmöglich sein, daß bevorzugte Naturen den Vortheil hätten, die Wahrheit physischer Erscheinungen nicht allein, sondern auch die der psychischen Ereignisse in sich zu tragen, so daß Entdeckungen nur Bestätigungen dessen wären, was der Geist vorher bereits wenn nicht erkannte, so doch witterte? Dies scheint Carlyle im Sinne zu haben, wenn er seine Besprechung Schiller's als beschreibenden Historikers damit abschließt, ihn als Geschichtsphilosophen durch die folgende eigene Schillersche Betrachtung zu charakterisiren: „Die Geschichte sieht sich zuweilen durch Erscheinungen belohnt, die gleich einem kühnen Geiste aus den Wolken in das berechnete Uhrwerk der menschlichen Unternehmungen fallen und den nachdenkenden Geist auf eine höhere Ordnung der Dinge verweisen." Sicherlich, ohne dies Vertrauen auf eine höhere Ordnung der Dinge würde kein Krieg geführt, keine große Unternehmung unternommen werden, kein großer Mensch auch das Vertrauen bewahren können, in seinen einsamen Bemühungen zur Beförderung des allgemeinen Besten auszuharren. Carlyle bekannte aus innerster Ueberzeugung, was er hier in Schiller's Worten wiederholte, und es war seiner Natur gemäß, wenn er hiermit sein Leben Schiller's abschloß. Veraltet ist sein Buch nicht, vielmehr in der Auffassung des Geschichtlichen gedacht und geschrieben, zu

der wir heute, wie ich meine Wünsche aussprechen soll, vielleicht zurückkehren.

Goethe's, im Sinne seiner Freundschaft mit Carlyle gesprochen, allzufrüher Tod beraubte Carlyle einer Hoffnung, die er sicherlich hegen mußte: Goethe die beiden Werke zeigen zu dürfen, mit denen er vom Anfang der dreißiger Jahre im Stillen beschäftigt war, die während seines Verkehres mit Goethe sozusagen versteckt fertig in ihm lagen, die seine besten sind und aus denen sein Ruhm später am dichtesten aufsproßte: der „Sartor Resartus" und, ich habe sie oben bereits genannt, die „Französische Revolution". Werke, die, an Form und Inhalt gleich wunderbar, zu den tiefsten und großartigsten gehören, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat. Was Goethe von Carlyle gelesen, waren doch nur arme Prolegomena dem Reichthum dieser Gedankenreservoire gegenüber; was er im Stillen von Carlyle erwartet hatte, würde er hier überboten gefunden haben. Beide Bücher ergänzen einander, so wenig sie sich gleichen. Sie repräsentiren die beiden Seiten, von denen Carlyle sein Leben lang der Welt sich zeigte und von denen er gesehen werden wollte. Der Sartor Resartus läßt ihn in Abhängigkeit von der unendlichen Literatur erscheinen, die er in sich aufnahm. Das Buch hat etwas Fragmentarisches, Schwebendes, anscheinend Unfertiges; erst wenn man es völlig kennt, offenbart sich seine Form als gewollte, berechnete Kunstform. Es beginnt wie eine Schaar von Wolken, die halb in Nebel aufgelöst heranziehen, verliert nirgends dieses Gewölkartige und verrinnt zuletzt wieder in unsicherer Gestaltung. Alles aber nur scheinbar, da dieses Schwankende eben beabsichtigt war. Die Geschichte der französischen Revolution dagegen vom ersten bis zum letzten Worte ein festaufgebautes Epos in Carlyle's eigener, selbstgeschaffener Sprache sich entwickelnd, und eine Reihe von Bildern in unsere Seele einpflanzend, die, man empfindet es, darin Wurzel fassen. Ich habe dieses Buch erst spät, dann aber in einem Zuge gelesen. Wie man das Gefühl hat, als ob die Dinge vor Troja überhaupt nur so erzählt werden könnten wie Homer sie berichtet, obgleich eine unermeßliche Fülle von Scenen, die, als innerhalb dieses Kampfes

ſich zugleich ereignend von ihm übergangen ſein müßten, uns unbekannt bleiben, ebenſo hat man die Empfindung, als ſei nur das, worauf Carlyle Licht fallen läßt, hier das Wichtige, Entſcheidende, ſymboliſch Inhaltreiche und das von ihm Uebergangene nebenſächlichen Werthes. Es gibt Bücher, die den Anſchein gewähren, als entwüchſe den Ereigniſſen, die ſie mittheilen, gleich ein Bericht über ſich ſelbſt. Wie der moderne Reporter die ſprachliche Wiederholung der alltäglichen Ereigniſſe gibt, als werde ſeine Feder von einer unſichtbaren Perſönlichkeit geführt, die mit unendlichen Augen parteilos, aber doch mit menſchlichem Antheile, das Geſchehende betrachtet, ſo ſcheint der Hiſtoriker Carlyle von den erſten Athemzügen der Revolution die Ereigniſſe miterlebt zu haben, um ſeine Leſer ſie miterleben zu laſſen. Wie, wenn wichtige Menſchen in ſchwere Krankheiten verfallen, von deren Ausgang das Schickſal der Völker abhängt, Tag für Tag da die Berichte ausgegeben werden und das Volk in der ungeheuren Theilnahme, die es durchdringt, gleichſam ſelbſt mit am Krankenbette ſteht und die Pulsſchläge und abwechſelnd Athemzüge zählt und Hoffnung und Befürchtung es bewegen, ſo ſtellt Carlyle uns an das Lager der franzöſiſchen Nation, die nach einem Jahrhundert der Mißhandlung unheilbar zerrüttet, von einem hitzigen Fieber ergriffen, ſich dreht und wendet und alles Lebendige in den tödtlichen Kampf hineinzieht, in den ſie von den Mächten des Geſchickes hineingeriſſen wurde. Nothwendig erſcheint uns das Furchtbarſte nun. Ja ſogar ſchön erſcheint es uns im höchſten poetiſchen Sinne, weil es durch Carlyle's Kunſt von der Seite uns dargeſtellt wird, von der es begreiflich iſt. Eine Macht, zu ſchildern, Dinge ſowohl als Charaktere, offenbart Carlyle, wie Shakeſpeare ſie beſitzt, der uns auch mit wenigen Worten mitten in das Herz der Menſchen und der Ereigniſſe verſetzt, uns mit derſelben Feder die Geheimniſſe von Engeln und der wie von Teufeln geformten Menſchenſeelen vertraut, und ihr Handeln in ſeiner Art als unabwendbar erſcheinen läßt. Es wäre Goethe zu gönnen geweſen, daß er neben Byron's Dichtungen auch dieſe Zeugniſſe des engliſchen Geiſtes noch geſehen, und uns, daß wir ſein Urtheil darüber empfangen hätten. Carlyle hatte, wie wir ſahen, in ſeinen

Briefen und Recenſionen ſich rückhaltslos genug ausgeſprochen, um Goethe das Gefühl zu geben, begriffen zu ſein und bewundert zu werden; kein Wort dieſer gelegentlichen Aeußerungen aber reicht an das heran, was er im Sartor Reſartus über Goethe ſagt, eine Stelle, mit der er Goethe im Leben wohl noch zu überraſchen gedachte. Der Sartor Reſartus enthält die Geſchichte und Meinungen eines armen Deutſchen Gelehrten. Nachdem Jean Paul ſich an „Triſtram Shandy" begeiſtert hatte, ließ Carlyle Jean Paul nun wieder auf ſich einwirken, um das Buch zu ſchreiben (an das, in gewiſſem Sinne, Viſcher's „Auch Einer" heute erinnert), ein Gewebe von Erinnerungen, Prophezeiungen und Geſtändniſſen, wie der Moment ſie uns erpreßt. Die Stelle lautet*):

„Du ſagſt, es gibt keine Religion? Du Narr, ich ſage Dir, es gibt eine. Haſt Du wohl Alles erwogen, was in dem unermeßlichen, ſchäumenden Ocean liegt, den wir Literatur nennen? Fragmente einer echten, von der Zeit zu einem Ganzen zu ordnenden Kirchenhomiletik liegen darin zerſtreut, ja ſogar Bruchſtücke einer Lithurgie könnte ich bezeichnen. Und kennſt Du keinen Propheten ſelbſt in dem Gewande, der Umgebung und dem Dialekte unſeres Zeitalters? Keinen, dem ſich das Göttliche durch alle die niedrigſten und höchſten Formen des Alltäglichen offenbart hat, und von dem es wieder prophetiſch offenbart worden; in deſſen begeiſterter Melodie, ſelbſt in dieſen lumpenſammelnden Tagen, das menſchliche Leben, und wäre es auch nur von Ferne, wieder göttlich zu ſein beginnt? Kennſt Du keinen ſolchen? Ich kenne ihn und nenne ihn — Goethe." Carlyle war von ſtreng religiöſer Art!

Hätte Goethe von dieſen beiden Büchern gewußt, ſo würde er in ſeiner Begegnung mit Carlyle mehr noch geſehen haben als er ſah. Er würde häufiger und inhaltreicher an ihn geſchrieben, er würde in Carlyle den erblickt haben, dem er vielleicht ſeine letzten Gedanken als Vermächtniß übergab. So weit ging Goethe nicht. Carlyle war ihm ein Ferner, ein Unbekannter. Immer blieb für Goethe zu erwägen, es müſſe dafür geſorgt werden, daß, was er

*) S. 219 in Thomas Fiſcher's Ueberſetzung.

ſeinen Briefen anvertraute, innerhalb des mit einem Schein von Seltſamkeit bereits umwobenen und ſich vor der Welt verſchließenden Schotten literariſchen Horizonte liege. —

Carlyle's und Goethe's Briefwechſel erſcheint in einem günſtigen Augenblicke. Goethe's Wichtigkeit für Deutſchland iſt in die Epoche eines neuen Aufſchuſſes eingetreten. Ich ſehe das Buch als einen Vorläufer der in Weimar ſich vorbereitenden neuen Ausgabe der Werke Goethe's an, die als ein Theil des in Weimar ſich unter Goethe's Namen neu Erhebenden daſteht. Goethe-Ausgabe, Goethe-Muſeum und Goethe-Archiv gehören zuſammen, Schiller-Ausgabe und Herder-Ausgabe ſchließen ſich an ſie an. Bald genug werden die Zeiten kommen, die klar werden laſſen, was die von Weimar ausgehende Bewegung für die Deutſche Schule von ihren unterſten bis zu den höchſten Stufen zu bedeuten habe.

Im Waldhauſe bei Flims, Auguſt 1887.

Goethe und Carlyle's Briefwechſel iſt 1887 bei Hertz erſchienen, dieſer Eſſay im erſten Hefte der Deutſchen Rundſchau, 1888 abgedruckt worden.

Inzwiſchen iſt das Goethe-Archiv zu einem Goethe-Schillerarchiv erweitert worden. Hoffentlich wird ein Inſtitut daraus ſich weiterbilden, das den Namen „Deutſches Archiv" trägt.

VI.

Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow.

Goethe hatte, nachdem er in den Dienſt des Herzogs nach Weimar übergegangen war, den lebhaften unmittelbaren Verkehr mit vielen Leuten und mit dem großen Publicum aufgegeben. Er brach mit ſeiner bisherigen Exiſtenz als öffentlicher Schriftſteller ſo völlig, daß er, als ihm in den neunziger Jahren von Schiller die Möglichkeit eröffnet wurde, ſich zu augenblicklichen Wirkungen auf die deutſchen Leſer wieder in Arbeit zu ſetzen, ſich wie in ein ungewohntes Element hineinbegab. Ich habe gezeigt,*) in wie hohem Grade es Schiller gelang, Goethe in das ſeiner Natur zuſagende Fahrwaſſer zurückzuführen. Ihr Briefwechſel läßt erkennen, wie ſie gemeinſam arbeitend die Wirkung ihrer Worte berechneten. Muſenalmanach, Horen und Propyläen waren die einander folgenden Schauplätze dieſer Thätigkeit. Erſterer der Literatur, die Horen neben ihr in der bildenden Kunſt, die Propyläen dieſer ganz gewidmet. In den Propyläen wollte Goethe, wie der einleitende Aufſatz ausſpricht, den Vertretern der Deutſchen Kunſt darbringen was ſeit der Italiäniſchen Reiſe an Anſchauungen ſich in ihm geſammelt hatte. Er ſehnte ſich danach, nun, da das europäiſche Leben überall die Beſten in die Oeffentlichkeit drängte, ſelbſt wieder hinauszutreten. Er ſchwankte nicht mehr wie in Italien, als unendliche Eindrücke aus den verſchiedenſten Epochen ihn hin und her warfen: er wußte jetzt, was er wollte. Er war von Lehrſätzen erfüllt. Er wollte wirken, über den Kreis ſeiner Freunde, über Weimar hinaus. Er ſah, daß eine ſich in Deutſchland bildende ſtille Partei der Leitung bedürfe. Er war nun bald

*) Goethe-Vorleſungen.

fünfzig Jahre alt. Zwanzig waren seit Frankfurt vergangen, zehn seit Rom. Vergleichen wir seine Originalbriefe noch aus Italien mit denen, die er nun an Schiller schreibt. Fast schüchtern ging er 1786 dem Unbekannten entgegen, das ihn im Süden empfing. Losgerissen aus beklemmenden Verhältnissen, sah er sich damals in ein Dasein versetzt, das alle Erwartungen übertraf. Sein Trieb aber ist nur, die Kunde vom Neuerlebten denen zu Hause mitzutheilen. Noch kein Gedanke, das seine Mittheilungen, aus dem engen Kreise der wenigen Weimaraner Vertrauten herausklingend, irgend jemand außer diesen als Richtschnur dienten. Auch denen in Weimar stieg dergleichen nicht auf. Goethes Briefe kamen einer Reihe von Freunden zu gute und ihre literar-historische Mission war damit erfüllt. Man hatte sich daran gewöhnt, Goethe für sich zu besitzen. Aus dem Frankfurter Advokaten, der aller Welt gehört und mehr auf Straßen und Landstraßen gelebt hatte, war der mit Geschäften beladene Geheimrath geworden, der, auf Urlaub gehend, nun auch in Rom, wie er in Weimar gethan, in seine vier Wände sich zurückzieht. Und dabei verblieb es nach der Rückkehr. Die Campagne in Frankreich machte Goethe nicht als der, wo er auch weilte, licht hervortretende Dichter Deutschlands, sondern als halb im Dämmer steckender Beamter des Herzogs mit, in dessen Gefolge er sich dahin oder dorthin wendet. Erst durch Schiller ward Goethe belehrt, wie man es machen müsse, um sich das Echo schaffen, dessen er bedurfte. Als Kunstgelehrter im weitesten Umfange thut Goethe jetzt sich auf und begründet eine neue Herrschaft.

Bekannt ist, daß ein Theil der Arbeit an den Propyläen in der Abfassung der Urtheile bestand, welche über nach Weimar zur Concurrenz gesandte Arbeiten jüngerer Künstler jährlich von Goethe und den Seinigen gefällt wurden. Meyer und Schiller standen Goethe hier zur Seite. Weizsäcker hat in der gehaltreichen Vorrede zu seiner Ausgabe von Meyers Schriften darauf hingewiesen, wie falsch die bisher gehegte Meinung von einem Einflusse sei, welchen Meyer auf Goethe ausgeübt. Goethe habe vielmehr Meyer geleitet. So sicher ist dies die wahre Ansicht der Dinge, als sie es auch in Betreff Schillers ist, der, wie er selbst eingestand, von

bildender Kunst nichts wußte und von Goethe in sie eingeführt wurde. Und so sehen wir den letzten in den Propyläen veröffentlichten Bericht über die Ergebnisse der Concurrenz von 1800 (im zweiten Hefte der Zeitschrift) von allen drei gemeinschaftlich verfaßt: dasjenige Schriftstück, um dessentwillen Goethe von Schadow angegriffen wurde. Eine ganze Reihe von Zeichnungen hatte man diesmal zu beurtheilen, deren Gegenstand ein Jahr früher von denselben drei Männern festgestellt und zur Concurrenz um den Preis von einer nur geringen Anzahl von Ducaten ausgeschrieben worden war. Am 30. September 1800 meldet Goethe an Schiller nach Jena, die Einleitung des Berichtes, sowie das Schema des Abschlusses seien niedergeschrieben. Schiller und Meyer übernehmen nun die eigentliche Arbeit: die Beschreibung und Beurtheilung der einzelnen Blätter. Goethe theilt den von ihm verfaßten Abschluß, ehe er ihn zum Drucke absendet, Schiller mit, der seine Billigung zu erkennen gibt. Schiller nennt was Goethe geliefert hatte eine „Kunststatistik Deutschlands". Goethe hatte, seinen eigenen Worten nach, manches einfließen lassen, was „die Künstler stutzig zu machen" geeignet sei. Wir begreifen diesen Satz heute kaum: gar zu unbedeutend, ja fast nichtssagend klingen Goethes Worte. Niemand von uns würde darin etwas Besonderes sehen: aber man erinnere sich daran, wie auch heute noch, wenn Leute obersten Ranges sich vernehmen lassen, das gesammte Publicum sich wie in eine Gesellschaft von Philologen verwandelt, die jede feinste Nüance der Worte und des Satzbaues herauszudeuten suchen.

„Flüchtige Uebersicht über die Kunst in Deutschland" ist der besondere Titel des Aufsatzes, welchen Goethe Schiller zusandte. „Eine allgemeine Uebersicht über die Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands", beginnt Goethe, „wie sie uns theils durch die Concurrenzstücke, teils durch die andern Data, hat werden können, glauben wir nützlich mitzutheilen, so fragmentarisch sie auch ist. Möchten freimüthige, einsichtsvolle Einheimische jedes Orts, oder Reisende, welche der Sache gewachsen sind, uns bald mit einzelnen ausführlichen Darstellungen beschenken! Wollte man sie dem Heraus-

geber der Propyläen mittheilen, so würde derselbe schicklichen Gebrauch davon zu machen wissen."

Nach diesem Exordium werden die einzelnen Städte, aus denen Concurrenzarbeiten nach Weimar gelangt waren, durchgenommen und zwar Stuttgart und Kassel, Köln, Düsseldorf, Hamburg und Bremen, Berlin, Dresden, Leipzig, Wien.

Die ersten beiden werden zusammen abgehandelt. „In Stuttgart und Kassel", fährt Goethe fort, „zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der bildenden Künste gethan. Hier findet man das Studium der Antike und der besten Modernen, an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon, durch Concurrenzstücke, schönen Beweis gegeben." Nahl aus Kassel erhielt 1800 den Preis, Hartmann aus Stuttgart hatte ihn 1799 erhalten, dies der Grund wohl, warum die beiden Städte zuerst genannt werden. Es tritt deutlich hervor, wie ihnen nur das nachgerühmt wird, was die Werke der aus ihnen stammenden Künstler in den Augen der Weimaraner Kunstfreunde auszeichnete. Goethe kannte das Stuttgarter und Kasseler Kunstleben, zumal das Stuttgarts, wo er 1797 eingekehrt war und über das sich an anderen Stellen ausgiebige Mittheilungen von ihm finden. Hier ist keine Rede davon.

Das über Köln Gesagte bestätigt unsere Auffassung. Goethe war nach der französischen Campagne dort gewesen und hätte sich auch in Betreff dieser Stadt weitläufig ergehen dürfen. Von Köln aber hatte ein Maler Hoffmann diesmal nur die zweite Hälfte des Weimarer Preises (ein Drittel nur eigentlich, = 10 Dukaten) empfangen und es wird ihm in seiner Vaterstadt nur Folgendes zu Theil: „in Köln ist uns, durch Herrn Joseph Hoffmann, das Fortleben einer alten Schule bekannt geworden. Wir hoffen künftig mehr von den dortigen Verhältnissen sagen zu können." Kürzer kann man sich nicht ausdrücken, so dürftig geht es weiter: in wenig Worten allgemein gehaltene Bemerkungen, zu denen die für die Weimaraner Concurrenz eingelieferten Arbeiten den Anstoß gaben. Alles in allem auf kaum vier Seiten, von den weitläufigen

Seiten der Propyläen. Und ſo wird auch über Berlin dann in nur vierzehn Reihen folgendes Urtheil abgegeben:

„In Berlin ſcheint, außer dem individuellen Verdienſt bekannter Meiſter, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hauſe zu ſein und der proſaiſche Zeitgeiſt ſich am meiſten zu offenbaren.

„Poeſie wird durch Geſchichte, Charakter und Ideal durch Porträt, ſymboliſche Behandlung durch Allegorie, Landſchaft durch Ausſicht, das allgemein Menſchliche durchs Vaterländiſche verdrängt.

„Vielleicht überzeugt man ſich bald: daß es keine patriotiſche Kunſt und patriotiſche Wiſſenſchaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechſelwirkung aller zugleich Lebenden, in ſteter Rückſicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt iſt, gefördert werden."

Wir fügen, mit Uebergehung des Dresden und Leipzig Betreffenden, das Urtheil über die Wiener Kunſt gleich an: „In Wien ſcheint auch das Hiſtoriſche ſtatt des Poetiſchen, das Allegoriſche ſtatt des Symboliſchen und im Ganzen eine gewiſſe bequeme Manier zu herrſchen. Selbſt in den Werken der beſſern, berühmten Künſtler" ꝛc. Damit iſt der Inhalt der Goetheſchen Notizen erſchöpft, gegen die Schadow, als Vertreter der Berliner Kunſt, eine Gegenerklärung verfaßte. Wir ſuchen dem heutigen Maßſtabe nach vergeblich nach einem Grunde dafür, aber etwas Aufregendes muß für die damalige Welt in Goethes Worten gelegen haben, der von Schadow als der allmächtige Kunſtrichter angeredet wird, deſſen Urtheil den größten Einfluß in Deutſchland habe. Auch dies wohl iſt ſicher, daß wenn freilich die gegen die Wiener gebrauchten Worte concreterer Natur waren, dennoch Berlin das eigentliche Angriffsobject bot. Zudem ſchrieb Goethe ja an Schiller, daß er eine Wirkung vorausſehe.

Man wußte in Berlin, daß Goethe dem da herrſchenden Geſchmacke nicht grün ſei. Ueber das localpatriotiſche Bewußtſein der Bewohner der Mark, ſoweit es in der Dichtkunſt durchbrach, hatte er ſich ausgeſprochen. Sein Gedicht, Die Muſen in der Mark,

war der ſtärkſte, immerhin ſehr unſchuldig gefaßte Ausdruck einer Oppoſition gegen das Berliner Weſen. Sollte nun, wie hier Schmidt von Werneuchen gemeint geweſen war, mit dem in den Propyläen Geſagten Schadows Thätigkeit getroffen werden? Es war das ſicherlich nicht der Fall, wie ſich herausſtellen wird: aber nehmen wir an, dieſe Abſicht habe gewaltet: welche Werke Schadows hätte Goethe dann im Auge gehabt haben können? Die Antwort erſcheint nicht ſchwer: unter Schadows Arbeiten, auf welche eine Kritik ſich beziehen konnte, würden die Statuen Ziethens und und die des Fürſten von Deſſau am Wilhelmsplatze zu Berlin (beide unter Friedrich Wilhelm IV. durch bronzene Nachbildungen erſetzt), das Grabdenkmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenſtädtiſchen Kirche, die Doppelſtatue der Königin Luiſe und ihrer Schweſter, ſowie die für Stettin gearbeitete Marmorſtatue König Friedrichs verſtanden werden müſſen.

Gottfried Schadow, geboren 1764, war, 21 Jahre alt, aus Berlin fortgegangen. 1787 erſt kehrte er zurück, um in ſeines ehemaligen Lehrers Taſſaert Stellung einzutreten, als junges Talent, von dem ſeine Freunde und das von ſich ſelbſt das Bedeutendſte erwartete. Der Katalog ſeiner Werke weiſt bis 1800 über fünfzig Arbeiten auf. Sie beginnen mit der Gruppe in gebranntem Thon, Perſeus und Andromeda, die 1786 in Rom den von der Accademia di San Luca ausgeſetzten Preis gewann. Darauf folgten 1787 die beiden Entwürfe zu einem Monumente Friedrichs des Großen, die Schadow noch aus Rom nach Berlin ſendet. Das eine ſtellt den König in der Tracht des Alterthums zu Pferde dar, das andere den Helden halbaufgerichtet auf einem Sarkophage, um den die in Trauer verſenkten neun Muſen ſitzen. Goethe kann dieſe Modelle in Rom geſehen haben, wo er gleichzeitig mit Schadow verweilte. Auch die beiden damals dort gearbeiteten Nachbildungen von antiken Werken des capitoliniſchen Muſeums konnten ihm bekannt ſein. In Goethes italiäniſchen Briefen wird Schadow nicht erwähnt. In Berlin war Goethe nach jener Reiſe, wo er den „alten Löwen in ſeiner Höhle dort aufgeſucht“, nicht wieder. Aus eigner perſönlicher Kenntniß alſo

hätte Schadow Goethe um 1800 nur als einer der zahlreichen jüngeren Bildhauer vor Augen gestanden, die im Sinne Canovas, von der Manier des 18. Jahrhunderts loszukommen trachteten und im Anschlusse an die Antike ihr Heil suchten. Was hätte Goethe dagegen gehabt haben können? Was gegen das Grabdenkmal des Grafen von der Mark, die Modelle der Pferde des Siegeswagens auf dem Brandenburger Thor, die Siegesgöttin auf dem Wagen, sowie den übrigen bildlichen Schmuck des Thores, oder gegen den vielfachen in demselben Geiste ausgeführten Schmuck von Schlössern und öffentlichen Gebäuden, und endlich die schon erwähnte Doppelstatue der Königin und ihrer Schwester? Lauter Arbeiten, die im Sinne Goethes gehalten sind. Anders nur die Statuen Friedrichs II. für Stettin und die Ziethens für den Wilhelmsplatz in Berlin. Sollte Goethe, der diese beiden Werke in Abbildungen vielleicht gesehen haben könnte und dem nicht unbekannt sein mußte, daß sie in ihrer naturalistischen Auffassung Ausnahmen bildeten, auf diese Ausnahmen hin die gesammte Berliner Kunst in den Propyläen so charakterisirt haben wie geschehen war? Möglich. Auffallend dann aber, daß die zahlreichen andern Sculpturen Schadows, der Mehrzahl nach Idealgestalten im Sinne der Antike, außer Betracht geblieben wären. Nichts hätte doch näher gelegen, wenn man Schadow gute Lehren geben wollte, als den jungen Meister auf diese anderen eigenen Arbeiten als die größere und vorzüglichere Hälfte seiner Thätigkeit hinzuweisen, und ihn durch dieses Lob in den Augen des Publicums sogar noch zu heben. Was uns in dieser Meinung bestärken dürfte, wäre der Vorbehalt, den Goethes Urtheil gleich in den ersten Worten enthält. Bei allem, was er hier vorbringe, sagt er, sei „das individuelle Verdienst bekannter Meister ausgenommen"! Nur zwei Künstler konnten damit gemeint sein: Chodowiecki, dessen liebenswürdiger Realismus von jeher bei Goethe Anerkennung gefunden hatte, oder Schadow selbst, dessen Ruhm zu Goethe gedrungen sein mußte, wenn er gleich nichts von den Werken kannte. Die emporkommende Schöpferkraft, welche Schadow in Berlin entfaltete, mußte Goethe mit Respect erfüllen. Wer anders als Chodowiecki und Schadow

trat in Berlin damals hervor, auf den die Worte „individuelles Verdienſt bekannter Meiſter" ſich beziehen ließen? Schadows Gegenſchrift, auf die wir nun ſogleich kommen werden, iſt zu Schadows hundertjährigem Geburtstage von dem verſtorbenen, ihm verwandtſchaftlich naheſtehenden Director des K. Münzcabinets Julius Friedländer neu herausgegeben worden. Auch Friedländer iſt der Meinung: es könne Goethe von Schadows Werken 1800 nichts vor Augen gehabt haben. Er weiſt darauf hin, daß Bernhard Rhode und Friſch damals als die erſten Maler in Berlin galten, neben denen auch Meil, Darbes und Weitſch einen Namen hatten. „Das Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit in der Kunſt wie im Leben," fährt Friedländer hier fort, „welches, im Gegenſatz zu dem vorübergegangenen phantaſtiſchen Rococo, die Aufklärungsepoche bezeichnet, war bald in Verachtung aller Phantaſie, alles Idealen ausgeartet und hatte den Kunſtwerken ſelbſt einen Charakter von Nüchternheit und bürgerlicher Plattheit gegeben" u. ſ. f. An dieſer Stelle alſo, wo Friedländer mit ſeiner Publication nichts als das ehrenvolle Gedächtniß Schadows im Auge hatte, ſieht er ſich genöthigt, dieſem die Befugniß abzuſprechen, Goethes Aeußerungen auf ſich zu beziehen, was Schadow ſelbſt übrigens ebenſowenig gethan hat. Friedländer zufolge, wie dieſer ſich weiter ausläßt, hatte Goethe ſogar nicht einmal ſpeciell die bildende Kunſt, ſondern die geſammte in Berlin herrſchende geiſtige Richtung im Auge! Denn, in der That, die von Friedländer angeführten Meiſter waren zu ſehr bloße Berliner Localberühmtheiten, als daß ſie Goethe ein allgemeines Urtheil entlockt haben könnten, das angeſichts vieler Leſer ausgeſprochen wurde, denen die genannten Berliner Künſtler vielleicht kaum dem Namen nach bekannt ſein konnten.

Betrachten wir den letzten Satz der Auslaſſungen Goethes noch einmal: „Vielleicht überzeugt man ſich bald: daß es keine patriotiſche Kunſt und patriotiſche Wiſſenſchaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechſelwirkung aller zugleich Lebenden, in ſteter Rückſicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt iſt, gefördert werden." Dies ſcheint an eine höhere Adreſſe als an die

Berliner bildenden Künstler gerichtet zu sein. Goethe sagt: „aller zugleich Lebenden", warum setzt er diesem Participium nichts hinzu? Sollte „Künstler" ausgelassen worden sein, so wären auch dann weder bloß die Berliner, noch vielleicht sogar alle in Deutschland arbeitenden Maler und Bildhauer gemeint gewesen: Goethe könnte im allgemeinsten Sinne alle Künstler der Welt im Auge gehabt haben. Offenbar aber hat er in viel weiterem Sinne nicht bloß alle Künstler, sondern alle Menschen gemeint, die Kunstwerke schaffen, für die Kunstwerke da sind und deren Urtheil für die Kunst von Einfluß ist.

Halten wir uns Folgendes nun gegenwärtig. Für Berlin waren mit dem neuen Jahrhundert neue Zeiten angebrochen. Friedrich der Große war todt, Friedrich Wilhelm II. vorübergegangen. Für diesen und für die die classische Kunst beschützende Gräfin Lichtenhain hatte Schadow nun nichts mehr zu arbeiten. Ein neuer jugendlicher, von idealen Neigungen erfüllter König war eingetreten, dem es klar zu machen galt, worin die wahre Idealität bestehe! Sollte Goethe unbekannt geblieben sein, daß König und Königin an der die Natur treu copirenden Kunst besonderes Wohlgefallen hegten? Geben wir Schadow selbst das Wort, was er in „Kunstwerke und Kunstansichten" (S. 50) mittheilt. Unter Friedrich Wilhelm II. sollte auf der Brücke, dem des Großen Kurfürsten gegenüber, ein Denkmal Friedrichs des Großen errichtet werden. Heroisch, wie jener, sollte er erscheinen. Friedrich Wilhelm III. dagegen verlangte, es war um 1800, daß die Reiterstatue des großen Friedrich den König in getreuer Nachbildung der wirklichen Natur darstelle. Das war die echte Berliner Auffassung, die auch in den literarischen Neigungen des neuen Königs und seiner Gemahlin zu Tage trat. Goethe war beider Liebling nicht, auch darin theilte das jugendliche Königliche Paar den Geschmack des Berliner Publicums. Werther und Götz entzückten ihrer Zeit Berlin, Goethes Werke, die in Italien entstanden, ließen es kalt. Zwei künstlerische Parteien gab es damals in Deutschland, wie auch heute noch: die, welche bis in die Aeußerlichkeiten hinein die Natur und die, welche, bis in die Aeußerlichkeiten hinein, die großen Künstler vergangener

Zeiten vor Augen hatten. Auf welcher Seite Goethe ſtand, braucht nicht erſt geſagt zu werden, und ebenſowenig, auf welche Seite er den jungen König gern gezogen hätte. Wahrſcheinlich, wenn Vermuthungen hier erlaubt ſind, hat er bei ſeinem Urtheil über Berlin jenen Umſchwung zum Realismus im Auge gehabt, der in Betreff der claſſiſchen Kunſt in Berlin mit Friedrich Wilhelm III. eben eingetreten war.

Sei das Kapitel von der naturaliſtiſchen patriotiſchen Kunſt hier nun gleich abgehandelt. Goethe, dem niemals die Gedankenſtrömungen der Zeiten, die er mit durchmachte, unverſtändlich geweſen ſind, ſtand hier doch im Wege, daß er niemals in einer der Hauptſtädte Europas lange genug gelebt hatte. Dies Schickſal theilte er mit den meiſten unter den ſchöpferiſchen Geiſtern Deutſchlands, daß ſie fern von den Stellen lebten, wo politiſche Geſinnung zur Blüthe kam. Weder das Berliner Publicum, noch das Wiener, oder Pariſer hatte er auf ſich wirken laſſen. In den Hauptſtädten mächtiger Reiche und Fürſten aber bildet ſich ein beſonderer Geiſt, den man nur aus Erfahrung kennen lernt. Wir ſahen, wie in den Propyläen auch der Wiener Kunſt zum Theil die gleichen Vorwürfe gemacht werden, mit denen man ſich gegen die Berliner wandte. Auch in Wien ſollte das Hiſtoriſche ſtatt des Poetiſchen herrſchen. Goethe faßt beide Symptome jedes für ſich auf: ſie fanden ſich aber in Wien und Berlin nicht als zufällige Producte dort herrſchenden Geſchmackes, ſondern als nothwendige Erzeugniſſe des Lebens in beiden Städten, welche große Städte und zugleich Haupt- und Reſidenzſtädte großer Reiche ſind. Wäre Goethe nach Paris gekommen, ſo würde er gerade dort geſehen haben, wie der Hauptvertreter der antikiſirenden Richtung, Louis David, ſich unter Umſtänden als entſchiedener Realiſt bethätigte. Sein Marat, erſtochen in der Badewanne liegend, läßt dies am kraſſeſten hervortreten. Goethe aber (deſſen kurzer Beſuch in Berlin hier nicht gerechnet werden darf) kannte nur Rom, wo die Werke der Griechen und Römer und die Geſtalten Raphaels und Michelangelos zu hoch in das Leben des Tages hineinragen. Wo man, wie in der Schweiz vom Anblicke der Gebirge erniedrigt, ſich neben

dieſen beiden klein fühlt. In den europäiſchen Hauptſtädten dagegen fordert der Kampf des Daſeins von Tag zu Tag ſeine Rechte, und der erſte beſte Lebende gilt mehr als der Vornehmſte, deſſen Hände oder Fäuſte nicht augenblicklich mehr ſich geltend machen. Da nun erſcheint, was nicht die Kleidung der Gegenwart trägt, veraltet, abſeits vom großen Wege ſtehend, auf dem die Menge ſich fortdrängt. Kein Wunder, wenn die moderne Kleidung dem Künſtler als ein bedeutender Theil des eigentlich Mächtigen da einleuchtet, während die Formen der Vergangenheit, mögen ſie uns in Augenblicken der Sammlung noch ſo hoch über den Moment erheben, immer doch nur als Vergangenes ſich darbieten. Dies hat Goethe in all den Einſamkeiten, in denen er ſich ſein Lebelang bewegte, niemals voll erfahren können. Und deshalb iſt er im Princip wohl gegen eine Porträtſtatue geweſen, wie ſie für Friedrich den Großen damals verlangt wurde. Im übrigen war Goethe, was naturaliſtiſche und antikiſirende Kunſt anlangt, unbefangen und ungebunden, wie er denn neben ſeinen, den claſſiſchen Stil ſo rein zeigenden Dichtungen, auch damals andere, derb natürliche hat nebenher laufen laſſen, und wie, um das verſtändlichſte Beiſpiel zu wählen, auch die heutigen in Berlin herrſchenden Realiſten, ſobald Stoff und Gelegenheit es fordern, ſich zur Anlehnung an antikiſirende Formgebung genöthigt ſehen. Schadow hat in beiden Richtungen gearbeitet.

Die „Eunomia, eine Zeitſchrift des neunzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Feßler und Rhode", erſter Band des erſten Jahrganges 1801, brachte Schadows gegen Goethe proteſtirenden Aufſatz. Man ſucht jedoch, von unſerem Standpunkte aus, vergebens nach etwas Goethe feindlich Berührendem darin. Schadow, wie ſchon geſagt worden iſt, bezog Goethes Worte nicht auf ſeine eignen Arbeiten. Nirgends verleugnet er den Reſpect vor dem großen Manne; die Verehrung, in der er ihm gegenüberſteht, iſt keine erheuchelte. Er will nichts, als, indem er ſich zum Theil für die Berliner Kunſtanſchauungen verantwortlich fühlt, ſeinen Standpunkt vertheidigen. Zuerſt weiſt er den Vorwurf des Naturalismus ab, der in Berlin herrſchen ſolle. Dann wendet er ſich gegen

den Ausſpruch, „daß Poeſie in Berlin durch Geſchichte verdrängt werde“. Dann dagegen, daß als ein Vorwurf gelten dürfe, wenn „Charakter und Ideal durch Porträt verdrängt werden“. Hier ergeht er ſich ausführlich, weil er den Standpunkt darzulegen hatte, von dem aus er ſeine bereits vorhandenen Bildſäulen Friedrichs und Ziethens beurtheilt zu ſehen wünſchte. Daß „ſymboliſche Behandlung in Berlin durch Allegorie verdrängt werde“, gibt er zu, tritt aber, was die Landſchaft anlangt, für die Veduten ein, allerdings wenn ſie gemalt würden wie Genelli ſie male. Auf der letzten Ausſtellung, ſagt Schadow (das wäre alſo 1799 geweſen) habe J. Genelli eine Gegend des Harzes, die Heuſcheuer genannt, ſo unausſprechlich ſchön gemalt, daß ſie allein die ſtärkſte Widerlegung des in den Propyläen Geſagten ſein würde, wenn Goethe dies Gemälde ſehen könnte. (Was iſt aus ihm geworden?) Nun endlich aber Goethes Satz „Das allgemein Menſchliche wird durchs Vaterländiſche verdrängt“: erklärt Schadow für eine Blasphemie, da die „eigentliche Kunſt an ſich ſtets patriotiſch ſei“. Als Abſchluß dann eine Kriegserklärung gegen die in mißverſtandnem Anlehnen an Raphael, Michelangelo und die Antike beſonders damals noch befangene engliſche Kunſt, ſowie gegen die Kunſtkenner im allgemeinen. Schadows Meinung war, daß nur Künſtler über Kunſtwerke voll zu urtheilen im Stande ſeien. Dies ſcheinbar nebenbei angedeutet zu haben, ohne es geradezu auszuſprechen, war ihm, glaube ich, das Wichtigſte. Schadows Worte lauten: „Vor ein paar Jahren, beſuchte mich Herr Canova, wahrſcheinlich der beſte jetzt lebende Statuar, wir geſtanden freimüthig einander, daß unſer mühſeliges Studium des Nackenden mehr zu unſerer eigenen Genugthuung geſchähe, als weil wir erwarten, daß unſere heutigen Kunſtliebhaber hierin wirklich das Richtige, Gute und Beſſere erkennen und ſchätzen wollten.“ Hier alſo macht Schadow keine Ausnahme zu Gunſten Goethes etwa. Seiner Meinung nach verſtand Goethe von den eigentlichen Geheimniſſen der Kunſt ſo wenig wie die andern Liebhaber, Kenner und Gelehrten, die ſich mit ihr beſchäftigen.

Schadow irrt aber und alle Künſtler irren, die wie er ur-

theilen. Denn dieſem Streite fehlt ein reales Schlachtfeld, er wird in der Luft geführt.*)

Auch bei den heutigen Künſtlern herrſchen die falſchen Begriffe über dem Umfang deſſen, was öffentlich zu beurtheilen niemand anders als dem Künſtler gebühre. Ohne Zweifel gibt es Dinge, die der Laie nicht verſteht. Wenn es ſich z. B. um Gutachten über Anwendung von Cavallerie, um Befeſtigung der Grenze, um ſpecielle Ausbildung der Mannſchaften handelt, wenn die Gründe darzulegen wären, aus denen Friedrich oder Napoleon bei beſtimmten Schlachten dieſe oder jene Manöver ausführten, ſo wird man Militärs von Fach als die betrachten, welche zuerſt, vielleicht allein gehört werden müſſen. Wenn dagegen von nationaler Ehre und Tapferkeit, wenn im allgemeinen von Krieg und Frieden, von Siegen und Niederlagen im hiſtoriſchen Sinne die Rede iſt, hat jeder das Recht, ſich auszuſprechen. Das Reinmenſchliche iſt jedes Mannes Domäne, zum Hiſtoriker jeder berufen, der die innere Vocation fühlt und ſich Gehör verſchafft. Ranke war zuerſt Gymnaſiallehrer, dann Univerſitätsprofeſſor. Er hat niemals den Krieg geſehen, nie diplomatiſchen Dienſt gethan, er hatte alles aus Büchern und Manuſcripten: trotzdem leſen Staatsmänner und Militärs ſeine Weltgeſchichte, in der zumeiſt von Krieg und Politik gehandelt iſt. Daſſelbe gilt bei den Werken von Dichtern und Künſtlern. Um ein Schlachtgemälde zu ſchaffen, braucht man den Krieg nicht geſehen zu haben, und um es zu beurtheilen, ebenſowenig.

Sollte nun aber ein rigoroſer Militär behaupten, Schillers Wallenſtein könne nichts taugen, weil Schiller den Krieg nie geſehen, ſo würde man auch dieſen freilich reden laſſen, denn Jeder darf heute über alles ſich ausſprechen, wenn er gewiſſe Grenzen nicht überſchreitet, die Sitte und Geſetz vorſchreiben. Recht hätte dieſer Militär nicht, wohl aber würde Schiller es haben hinnehmen

*) In faſt periodiſcher Umlaufszeit erneuert ſich in Broſchüren und Zeitungsartikeln der Kampf um dieſe Dinge, die ich gerade jetzt behandle, weil äußere Veranlaſſung dazu glücklicherweiſe fehlt.

müſſen. Und ſo ſehen wir, wie Staatsmänner, Gelehrte, Dichter u. ſ. w. dulden, daß mitten in ihre Arbeit hinein die Stimmen, vielleicht ſogar nichtswürdiger Kritik hineinſchreien. Wird einer ſich da beklagen oder von der Polizei Schutz verlangen? Dies doch nur in ganz außerordentlichen Fällen perſönlicher Verleumdung etwa. Bildhauer und Maler aber nehmen das Recht, ſich über ungerechte Behandlung zu beklagen, ſogar da in Anſpruch, wo eine mittelmäßige Arbeit mit Recht getadelt wird. Als ob nicht vielmehr Jeder auch hier das Recht hätte, nach Belieben zu loben oder zu tadeln, und nicht ſogar ſich herausnehmen dürfte, auch gute Gemälde herunterzumachen. Der ſogenannte Kunſtgelehrte (ſchon Rumohr braucht das Wort) conſtituirt ſich aus eigener Machtvollkommenheit ebenſo ſouverän wie jeder andere Schriftſteller. Sagt höflich oder unhöflich, was ſeiner Meinung nach ſchön oder nicht ſchön ſei, lobt Cornelius oder macht ihn herunter, lobt oder tadelt die Akademie der Künſte, die Regierung, die Ausſtellungscommiſſionen u. ſ. w. und verlangt, daß dieſe Aeußerungen geleſen und berückſichtigt werden. Der Kritiker kann, je nachdem er ſeines Amtes waltet, eine niedrige und eine erhabene Stellung einnehmen. Er controlirt und leitet ſogar die öffentliche Meinung. Die Vollmacht der Recenſenten liegt darin, daß ſie vom Publicum als befugt angeſehen werden. Sie ſind gleichſam Volksvertreter in äſthetiſchen Dingen, aus eigner Wahl, und wer ihnen entgegnet, gegen den werden ſie ebenſo ſcharf wie die Volksvertreter im Parlamente unter ſich. Sie wenden, wie Politiker bei den Wahlen, jedes Mittel an, ſich aufrecht zu halten, fühlen immer aber auch, daß das Publicum ſie jeden Augenblick für unzuverläſſig erklären könne. Dies der Grund, weshalb der öffentliche Kritiker (auch der ſchlechte oder mittelmäßige) ein nicht gewöhnliches Maß an Kenntniß und Fähigkeit beſitzen muß und weshalb er, ſobald er es auf eine dauernde Herrſchaft anlegt, mit unnachſichtiger Schärfe ſich ſelbſt ſtets examiniren wird, ob er nichts Unbilliges, Ungerechtes vorbringe, und ob er den ihm gezogenen Kreis nicht überſchreite.

Dieſer Kreis umſchließt, wie wir ſahen, das allgemein Menſchliche. Es gibt gewiſſe höchſte Erfahrungen im Leben, deren Ver-

ſtändniß an keine Vorbildung gebunden iſt. Die Schönheit einer Frau, des Frühlings, einer Roſe, des Nachtigallengeſangs zu empfinden, das Entzücken erfüllter Sehnſucht, den Jammer ewiger Trennung zu fühlen, das Erſchütternde von Worten, die ihn ausdrücken, ſich durch die Seele gehen zu laſſen, iſt das Vorrecht jedes geſunden Menſchen, denn von alle dem führt zum Herzen, zu den Augen, zum Ohr ein directer Weg. Zu den Dingen, die dieſen Rang einnehmen, gehören auch die echten Meiſterwerke der Kunſt. Von ihnen geht die Wiſſenſchaft aus, die ſich mit der Kunſt, ihren Geſetzen und ihrer Geſchichte befaßt: die wahre Schönheit ſucht ſie zu ergründen, weiſt auf ſie hin, verfolgt die Geſinnungen und Lebenswege derer, die ſie hervorbrachten, zeigt ihren Zuſammenhang mit allem andern Großen, das die Völker hervorbringen. Schlägt aber auch die zurück, die Unvollkommenes für Vollkommenes dem Publicum aufdrängen möchten, ebenſoſehr, wie ſie die Verſuche derer aufdeckt, die Schönes, Vollendetes herunterdrücken wollen. Schriftſtellern, die hier gewiſſenhaft ihres Amtes walten, ſind wir zu hohem Danke verpflichtet.

Die Rolle der öffentlichen Kritik nur von Künſtlern ſelbſt ausüben zu laſſen, wäre unmöglich. Urtheile über Kunſtwerke, welche von Künſtlern gefällt werden, müſſen in Lob wie Tadel einſeitig ſein. Auch der mit beſtem Willen objectiv urtheilende, erfahrene, kunſthiſtoriſch gebildete Künſtler iſt befangen. Der Punkt, auf dem er mit ſeinen eigenen Werken ſteht, wird der bleiben, von dem aus er die anderer betrachtet. Künſtler tragen ihre perſönliche Anſchauung ſogar in die Beurtheilung älterer Kunſtwerke hinein. Ihr mehr für das Techniſche geübter Blick verſchleiert ſich dem Reinmenſchlichen gegenüber, wenn Werke, bei denen dies Element ſtark hervortritt, techniſch weniger Intereſſe gewähren. Wir haben bedeutende Künſtler gehabt, die auch Kritiker waren: Mengs, Reynolds oder Ingres und andere aus neuerer Zeit, die Memoiren hinterließen oder deren Biographien und Briefe Urtheile geben: nur da ſind ſie in ihrer Kritik erträglich, wo ſie Künſtler betrifft, deren Richtung der ihrigen ziemlich entſpricht. Aber auch hier walten Bedenken. Schadow arbeitete, ſeine naturaliſtiſchen Feld-

herrnſtatuen abgerechnet, im Geiſte Canova's, den er für den erſten Bildhauer der Zeit hielt. Wenn Schadow und Canova zuſammenſaßen, wußten ſie damals vielleicht mehr vom Handwerksmäßigen ihrer Kunſt als jeder Andere, ſicher mehr als Goethe: darüber jedoch ſchon, warum denn eigentlich Canova drei Jahrzehnte lang in voller Blüthe wie ein Halbgott unter den Künſtlern einherging, um deſſen Gunſt die Päpſte, Kaiſer und Könige ſich mühten, hätte weder Canova ſelbſt wahrſcheinlich noch Schadow etwas zu ſagen gewußt. Goethe aber wohl! Goethe wußte auch vielleicht, warum dieſe Gunſt des Schickſals nach gemeſſener Zeit für Canova verfliegen werde. Und weiter, warum Schadow mit all der Mühe, die er auf ſeine Werke verwandte, und mit all der Wiſſenſchaft, die er um ihretwillen in ſich aufnahm, doch niemals zu einer vollen Blüthe gekommen ſei, das hätte Canova vielleicht ihm ſagen können, verſchwieg es aber. Goethe jedoch wußte es gewiß, iſt aber ebenſo großmüthig geweſen, es niemals auszuſprechen. Denn Goethe hat in vielem zuweilen den herrſchenden Geſchmack ſeiner Zeiten getheilt: trotzdem, als Schöpfer unerklärlich ſchöner Werke ſelber, verſtand niemand wie er die unerklärliche Schönheit anderer Arbeiten, die auf dieſen Adelstitel Anſpruch hatten; mochten ſie auf einem Felde gewachſen ſein, das das ſeinige war oder es nicht war: wo dieſe Schönheit einem Werke verliehen war, wußte er es. Durch Inſtinct. Und auch wo ſie fehlte, wußte er es. Es iſt zum Erſtaunen, wie ſicher er auf den erſten Blick Kunſtwerke und Künſtler durchſchaute. Die Briefe der Italiäniſchen Reiſe durften bisher nur in bedingter Weiſe als Momentbilder ſeiner Gedanken gelten: jetzt, wo die Originalbriefe vorliegen, zeigt ſich, wie ſehr die großen italinäiſchen Kunſtwerke ein ſicheres ſofortiges Echo in Goethe erweckten.

Friedländer, auf den ich mich hier mit Vorliebe berufe, da er ein reifes, geläutertes Urtheil in Kunſtſachen beſaß, von großer Wahrheitsliebe war und, im vorliegenden Falle, doch wieder für Schadow in jeder Weiſe eingetreten iſt, ſagt, Goethe ſei von Schadow auch manchmal mißverſtanden worden. Bei zwei Gelegenheiten trifft dies zu: beim ſogenannten Naturalismus und bei der

Patriotiſchen Kunſt. Worin Goethes mangelnde perſönliche Erfahrung in Beurtheilung des Realismus, ſowie des Vaterländiſchen in der Kunſt hervortrete, habe ich eben darzulegen geſucht: Schadow führt aus, was er ſeinerſeits unter Naturalismus verſtehe: täuſcht ſich aber, wenn er meint, damit Goethe etwas Neues entgegenzuwerfen. In dem Sinne, in dem Schadow das Wort faßt, war Goethe eben ſo gut Naturaliſt als Schadow: er ſucht ein Bild der Natur zu geben, ſcharf und genau wie ſeine Phantaſie es hervorbringt. Im Werther, in Stella, in den Wahlverwandtſchaften, in Hermann und Dorothea gibt Goethe die Gedanken und das Daſein der Deutſchen Gegenwart rein wieder und er hat dies niemals Jemandem auch in der bildenden Kunſt verwehren wollen; im Gegentheil, wir wiſſen — es wurde oben erwähnt — wie lieb ihm Chodowiecki's Kupfer zum Werther geweſen ſind. Goethe forderte das Studium nach der lebenden Natur, er hat ſich ſelbſt abgemüht, ſeine eigene Hand und ſeine Augen in dieſer Richtung zu bilden, unter Naturalismus verſtand er in abweiſendem Sinne dagegen die willkürliche Beſchränkung des Gebietes der bildenden Künſte auf das, was der baare Anblick der Wirklichkeit bietet. Hätte Goethe die Statue Ziethen's geſehen, ſo würde er den glücklichen Griff bewundert haben, mit dem Schadow den Reiterführer durch die Uniform ſelber, die er einſt trug, dem Andenken der Welt zu erhalten ſuchte; bei dem Denkmale Blücher's für Roſtock jedoch, das Schadow ſpäter unter Goethe's Leitung auszuführen hatte, machte dieſer Schadow ſelber klar, daß es ſich hier nicht mehr darum handeln dürfe, nur den Reitergeneral zu geben, deſſen Ungeſtüm einzelne Schlachten entſchied, ſondern den Feldherrn, deſſen Genie Deutſchland errettete. Dasſelbe würde Goethe gegen Schadow's Friedrich II. (in Stettin) vielleicht geltend gemacht haben. Friedrich der Große ſtand über dem Jahrhunderte in dem er lebend herrſchte. Sein dreieckiger Hut und ſein Zopf mögen heute noch erträglich ſcheinen, beſonders der zum Zopf in der Kunſt zurückſtrebenden energiſchen Minorität heutiger Künſtler und Kunſthiſtoriker: ſchon in fünfzig Jahren vielleicht aber wird der künſtliche Naturalismus auch an Rauch's Bildſäule Friedrich's unverſtändlich geworden ſein.

Hat Rauch ſelber doch in einem Gefühl, daß dergleichen zu verhüllen ſei, ſeinem Friedrich den umfangreichen Hermelinmantel über Schultern, Rücken und Pferd gehängt, mit dem der König kaum in die Schlachten geritten ſein dürfte. Naturalismus im Koſtüm wird immer nur in beſchränkter Weiſe eintreten dürfen. Bei Friedrich's des Großen Reiterſtatue von Rauch iſt eine künſtliche Theaternatürlichkeit waltend geweſen.

Den Haupttrumpf ſpielt Schadow bei dem aus, was er Goethe in Betreff der patriotiſchen Kunſt entgegenwirft. Hier ſcheint es, als wiſſe er ſelber recht gut, daß ſeine Polemik auf einem abſichtlichen Mißverſtehen beruhe, und ich brauche Goethe hier ſo wenig zu vertheidigen als Schiller, wenn auch dieſer an bekannten Stellen ſich gegen „patriotiſche Kunſt" ereifert. Goethe wie Schiller waren durchdrungen davon, daß es nicht ein beſonderes preußiſches, ſächſiſches, öſterreichiſches, italiäniſches Ideal gebe, ſondern nur ein der geſammten gebildeten Menſchheit angehöriges. Nur eine einzige, von den Griechen bis auf unſere Zeit geſuchte „Schönheit" iſt in der Kunſt zu erſtreben: das Abbild des Menſchen, wie es am reinſten aus den Händen des Schöpfers hervorging. Eine „Schönheit", die freilich nicht dadurch mechaniſch hervorgebracht werden kann, daß man die Werke der Griechen heute copirt, die noch weniger aber dann entſteht, wenn man ſich zu einer Nachahmung der Antike in Oppoſition ſetzt und die Copirung deſſen empfiehlt, was die Gegenwart in zufälliger Zuchtwahl heute hervorbringt. Dieſes Sichbeſchränkenwollen auf die Producte derjenigen Zeit, welche wir Gegenwart nennen, wurde zuerſt von den Franzoſen vor 200 Jahren officiell betrieben. Emeric David hat ſich in ſeinen „Unterſuchungen über die Bildhauerkunſt" mit ſehr vernünftiger nationaler Selbſtkritik darüber ausgeſprochen. „Als nach den Eroberungszügen Ludwig's XIV., ſagt er, unſere Eitelkeit auf den höchſten Punkt geſtiegen war, wollte man nichts mehr von „Nachahmung" wiſſen. Unſere Künſtler waren der Ueberzeugung, es gebe eine den Franzoſen allein gehörige „Schönheit" und dieſe ſei darzuſtellen. Unſere Lebhaftigkeit, unſer Uebermuth, das lodernde Feuer, das uns erfüllte und uns zur Ehre gereichte, meinten

sie, als besonderes Geschenk der Natur, nur in Frankreich zu finden. So gelangte man zu der albernen Forderung, unregelmäßige Züge, kurze und aufgeworfene Nase, ein stechender Blick und breitangelegter Unterkiefer seien die Urbedingungen ächt französischer Schönheit." So Emeric David, dessen Buch in den Jahren erschien, in die der Conflict fiel, von dem hier die Rede ist, und dessen Anschauungen den gesunden Menschenverstand vertreten. Goethe hatte in der Antike und in den großen Italiänern die wahren Lehrmeister der Kunst kennen gelernt, die die Menschheit nie wieder wird aufgeben dürfen, wenn sie geistig nicht herunterkommen will. In Berlin dagegen wurde, soweit Goethe, außerhalb der Stadt lebend, Berlin beurtheilte, am Cultus des Gemüthlichgewöhnlichen festgehalten. Man übersehe in Nagler's Künstlerlexikon den Katalog der Werke des in den neunziger Jahren Berlin eigentlich repräsentirenden Rhode, um Friedländer's Meinung zu verstehen, Goethe habe auf diesen besonders abgezielt. Hier finden wir umfangreiches Begründungsmaterial für Goethe's Meinung. Ich kenne nicht viel von Rhode's Arbeiten, wahrscheinlich aber gehörten die hier in Frage kommenden großentheils zu den Schöpfungen, bei denen das Betonen des patriotischen Gegenstandes die ästhetischen Schwächen entschuldigen mußte. Schadow seinerseits empfand, in welchem Maße seine eigne antik gehaltene Victoria auf dem Brandenburger Thore als ein Denkmal patriotischer Kunst dastehe, er hatte auch seine übrigen antikisirenden Arbeiten vor Augen, die das königliche Haus verherrlichten: er glaubte sich Goethe gegenüber diese Verwechslung des Zieles gestatten zu dürfen.

Welches Echo Schadow's Aufsatz in Berlin fand und ob er in Weimar gelesen worden sei und mit welchen Bemerkungen, wüßte ich nicht zu sagen. Goethe's Correspondenz verräth nichts darüber. Andere Briefwechsel der Zeit habe ich vielleicht nicht genau genug untersucht. Wohl aber scheint es, als ob Goethes, wie Schiller sagte, Kunststatistik es doch war, die den kränkelnden Propyläen, in deren Spalten sie erschien, ihr vorauszusehendes und doch plötzliches Ende bereitete. Goethe drückt sich in den Annalen (1800) etwas verhüllt aus: „Der Propyläen drittes und letztes Stück

ward, bei erſchwerter Fortſetzung aufgegeben. Wie ſich bösartige Menſchen dieſem Unternehmen entgegengeſtellt, ſollte wohl zum Troſte unſerer Enkel, denen es auch nicht beſſer gehen wird, gelegentlich näher bezeichnet werden." Gern würde ich (abermals zum Troſte unſerer Enkel, denen es nicht beſſer gehen wird) dieſe „Bezeichnung" übernommen haben, jene bösartigen Menſchen aber ſind ſo völlig heute in Dunkelheit untergetaucht, daß außer dem, wie mir dünkt, mit auswählender Sorgfalt hingeſetzten Adjectivum nichts von ihnen übrig blieb.

Noch im März 1801 dachte man nicht an Aufgabe des Journals. „Schade iſt's," ſchreibt Schiller den 13. an Goethe, „was die Kunſtkritik in den Propyläen betrifft, daß man die Stimme ſo ſelten erheben kann. Es würde uns ſonſt gewiß gelingen, die Künſtler und Kunſtgenoſſen aus ihrer faulen Ruhe zu reißen — ſchon der Unwille über unſre Urtheile verbürgt mir dies. Daher wollen wir es ja im nächſten Falle recht viel weiter treiben, und Meyer muß uns in den Stand ſetzen, den Schaden ſpecialiter zu treffen und die falſchen Maximen recht im Einzelnen anzugreifen." „Kunſtkritik" iſt hier wohl mit der „Kunſtſtatiſtik" gleichbedeutend. Erſt im Mai (Brief Goethe's vom 28.) geht man ernſthaft daran, ſich mit Cotta's Hilfe ein andres Organ für die Weimaraner Kunſtkritik zu beſchaffen. Genug, die Zeitſchrift war Ende 1800 zum letztenmale herausgekommen, und Goethe hatte den Fall ſchmerzlich empfunden; dann war Schadow's Artikel nachträglich in der Eunomia erſchienen und nun, als Schadow ſich zum erſtenmale in Weimar zeigte, waren es Goethe's dortige Gegner, die ſich geſellſchaftlich ſeiner bemächtigten. An ihrer Spitze Kotzebue. In Goethe's Annalen wird der Beſuch nicht erwähnt, in Schadow's Tagebuchblättern aber erzählt, wie ſtark er ſich damals von Goethe vernachläſſigt glaubte. 1802 iſt für Goethe und Weimar zu einem denkwürdigen Jahre geworden. Kotzebue machte den berüchtigten Verſuch, Goethe und Schiller auseinander zu bringen, und die Stadt erlebte die journées des dupes, die Goethe beſchrieben hat. Wir dürfen die Machtſphäre der grandioſen Unverſchämtheit Kotzebue's nicht unterſchätzen, bewundern zugleich mehr

aber die vornehme Sicherheit, mit der Gothe ihn abzustoßen wußte. Kotzebue hat 1802 Weimar verlassen, um nach Berlin zu gehen, wo er mit all der Erfahrung in Anköderung des großen Publicums und all der Bosheit, die ihm eigen war, den „Freymüthigen" herauszugeben begann.

Die Eunomia, wo dieses Blatt Goethe's sonst noch Erwähnung thut, hatte ihm kein freundliches Gesicht gezeigt, immerhin aber hielt sie sich in den Grenzen höflicher Abneigung. Von Schadow zumal war in seinem Aufsatze jede Rücksicht gewahrt worden. Ja, er stellte sich sogar zuletzt auf Goethe's Seite, indem er auf unschuldige Weise sich selbst widersprach. Er schloß den gegen Goethe geschriebenen Aufsatz mit einer Art von Huldigung für ihn als Dichter ab. Goethe, sagt er, nenne sich nur einen der letzten Homeriden: er, Schadow, stelle Goethe auf eine höhere Stelle. Er meint, wenn Goethe den lebenden Künstlern mit diesem ewigen Hinweise auf die Antike Unrecht thue, so thue er es sich selbst zugleich am meisten. Ja, Schadow verhilft der Antike und Goethe, als ihrem Vertreter, hier gleich wieder zu ihrem Rechte, denn sein Aufsatz hat einen Anhang, den Friedländer nicht wieder abdruckte: Schadow theilt im Anschlusse an ihn noch Untersuchungen über gewisse Durchschnittsmaaße des menschlichen Kopfes mit. Da nun kommt er zu dem Resultate, daß, wenn man die Maße, welche lebende Menschen bieten, in gewissen Durchschnittsmengen betrachte, um zu Normalmaaßen der einzelnen Theile zu gelangen, sich herausstelle, es hätten die antiken Bildhauer diese Maaße längst bei ihren Werken angewandt. „So daß Herr von Goethe denn doch nicht im Unrecht sei, wenn er, was dies anlangt, die lernenden Anfänger auf die Antike verweise!" In aller Unschuld läßt Schadow das drucken, ohne sich zu sagen, wie weittragende allgemeine Consequenzen aus dieser für ihn vereinzelten Beobachtung zu ziehen seien. Das war ja gerade das, was Goethe auch für die dichterische Praxis den antiken Poeten entnommen hatte und woran er festhielt. Hätte Goethe deshalb im ersten Theile des Aufsatzes in der Eunomia irgend etwas Beleidigendes entdeckt haben können, so müßte der zweite Theil desselben ihn mit Schadow ausgesöhnt

haben, und ſicherlich war der Grund, weshalb Goethe ſich in Weimar von ihm zurückzog, nicht der, daß er ſeine Aeußerungen in der Eunomia ihm übel genommen. Schadow freilich war der Meinung, ſie ſeien an der Kälte Schuld geweſen, mit der Goethe ihn ſeiner Wege gehen ließ. Wir brauchen aber nur Schadow's eignen Bericht über das Erlebte zu leſen, um zu entdecken, daß die Dinge anders lagen.

Die Eunomia war kein Blatt von Belang. Goethe betreffend enthält die Zeitſchrift für dieſen Jahrgang nur noch einen Bericht über die Berliner Aufführung des Egmont in Schillers abkürzender Bearbeitung, eine jener auf den Moment berechneten perfiden Recenſionen, die bei feſtgehaltenem Anſchein hoher Verehrung vor dem Verfaſſer ſein Werk herabzudrücken ſuchen. Hier begegnen wir der Zuſammenſtellung: Goethe, Shakeſpeare, Kotzebue als natürlichen Trifoliums: die beiden letzteren Namen dem Goethe's angefügt, als verſtände ſich von ſelbſt, daß ſie gleichwerthig zuſammengehörten. Kotzebue jetzt verſchaffte Schadow beſſere Gelegenheit, ſich auszuſprechen, indem er ihn zur Mitarbeit an ſeinem 1803 beginnenden Journale heranzog. Von der Rückſichtnahme der Eunomia finden wir im Freymüthigen nichts mehr. Die offenbare Abſicht war, Goethe zu beleidigen. Die Arbeiten aus ſeinen Jugendzeiten, heißt es da nun, wolle man gern anerkennen, die gräciſirende Richtung ſeiner neueſten Produkte aber wurde verurtheilt und die geführten Schläge ſowohl ihm als Schiller tüchtig zugemeſſen. Gleich die das Blatt begleitende erſte Caricatur enthüllt Kotzebue's und ſeiner Freunde Geſinnung. Die Art ſodann, wie Schadow in einer der folgenden Nummern ſeinen Beſuch in Weimar erzählt, zeigt, in welchem Tone damals von Goethe in Berlin die Rede war. Schadow nennt Goethe in ſeinem Berichte nicht, läßt ſein und ſeiner Freunde üblen Willen aber genugſam erkennen.

Die Bemühungen dieſer Leute, Goethe zu Gegenäußerungen zu bewegen, waren vergeblich. Goethe hat ſich vor Kämpfen mit Mitlebenden nicht geſcheut, wie die Xenien zeigen. Er hat auch manchem, der ſich an ihm reiben wollte, etwas zurückgegeben, das ſitzen blieb. Kotzebue aber war ſicher vor ihm. Dadurch, daß

Goethe dieſen ganz überſah, hat er die Wirkung der gegen ihn ausgeſpielten Ungezogenheiten erheblich verringert. Wir wiſſen, wie es Goethe verdroß, ein Exemplar des Freymüthigen bei Frau von Stein zu finden; gleichzeitige gedruckte Aeußerungen ſeines Mißmuthes gegen Kotzebue kenne ich nicht. Den 5. Mai 1800 ſchon ſchrieb Schiller an Goethe: „Man ſagte mir, daß Kotzebue in einem neuen Stück, Der Beſuch, ſich Verſchiedenes gegen die Propyläen heraus genommen habe. Wenn dem ſo iſt, ſo hoffe ich, daß Sie den jämmerlichen Menſchen ſeine entſetzliche Sottiſe werden fühlen laſſen.“ Goethe wußte, daß Kotzebue nichts Angenehmeres hätte geſchehen können, als die Anerkennung ſeinerſeits, daß er den Hieb empfunden habe. Niemals aber hat Kotzebue es dahin gebracht, von Goethe als eine Macht, mit der man im Kriege ſtehe, anerkannt zu werden. Dieſe Gleichgiltigkeit iſt eine empfindlichere Strafe geweſen, als das Härteſte, was Goethe gegen ihn gedruckt hätte ausgehen laſſen können. Mir iſt nicht zweifelhaft, daß mit jenen oben erwähnten „bösartigen Menſchen“ Kotzebue allein gemeint war*): zu mehr aber ließ Goethe ſich nicht herbei. Und ſo haben die vergeblichen Verſuche, Goethe literariſch anzuzapfen, einen Schein von Lächerlichkeit auf Kotzebue geworfen, den weder ſein unglückliches Ende, noch der Umſtand, daß ſeine Theaterſtücke das Publicum entzückten, aufgehoben hat. (Bekannt iſt, mit welcher Sorgfalt Goethe dieſe Stücke geben ließ und wie anerkennend er ſie erwähnt.) Aus dieſen Gründen glaube ich, daß, wenn ich bei meinen Nachforſchungen nach einer Kritik, welche Goethe auch nach 1803 noch über Schadows Arbeiten ausgeſprochen hätte, ohne Reſultat blieb, dies natürlich erſcheinen muß. Schadow participirte an der Ungeſtraftheit, die über Kotzebue verhängt worden war. Ich habe in Goethes Briefen und Schriften Schadow bis zum Jahre 1815 nicht mehr genannt gefunden.

In dieſem Jahre endlich nun, bei einer neu ſich darbietenden Gelegenheit ſollte hervortreten, wie groß die innerliche Ueber-

*) Man findet öfter einen unbeſtimmten Plural gebraucht, wo man eine beſtimmte einzige Perſon im Auge hat, die nicht genannt werden ſoll.

einſtimmung der beiden Männer war, welche der einlenkende Abſchluß des Schadowſchen Aufſatzes ja ſchon erkennen ließ. Es handelte ſich um eine Arbeit, welche Schadow unter Goethe's Oberaufſicht ausführte.

Schadow's Weiterentwicklung auf der anfangs ruhmvoll eingeſchlagenen Bahn hatte ſich nicht den gehegten Hoffnungen gemäß vollzogen. Das erſte Hinderniß war, daß bald nun die Zeiten eintraten, in denen die Blüthe Preußens geknickt und auf lange hin den Künſten des Friedens wenig bei uns zu thun gegeben ward. Dann aber erhob ſich Rauch, deſſen großes Talent Schadow zurücktreten ließ. Sein Ruhm ſei in Rauch aufgegangen, urtheilt Schadow ſelber. Als nach 1815 das ſiegreiche Preußen von ſeinen Bildhauern Ehrendenkmäler verlangte, blieben für Schadow in Berlin keine Bildſäulen übrig. Ziethen und den Fürſten von Deſſau hatte kein andrer als er in Marmor aufrichten dürfen: Bülow's und Scharnhorſt's und Blücher's Statuen fielen Rauch zu, dem ja auch das Grabdenkmal der Königin übertragen worden war. Das hat Schadow wohl am tiefſten geſchmerzt, der ſich als den natürlich Berufenen gerade für dieſe Arbeit anſah und deſſen Concurrenzmodell zurückgewieſen wurde. Dagegen hatte er im Laufe von 1815 den Auftrag empfangen, ein Standbild Blücher's für Roſtock auszuführen, über deſſen Modell er ſich mit Goethe vereinigen ſollte.

Wer die Geſchichte dieſes Denkmals vom erſten Gedanken ab, welcher gefaßt wurde als Blücher 1815 wiederum gegen Napoleon ins Feld gerufen worden war, ſtudiren will, findet neben dem bereits darüber Gedruckten im betreffenden Fascikel des Goethe-Archives Material in Fülle. Am 19. Mai 1815 haben Schadow und Weitſch Zeichnungen eingeſandt, und es wird auf den Befehl des Herzogs von Mecklenburg, der das Urtheil „mehrerer Kunſtverſtändiger und mit den Werken des Alterthums bekannter Männer" verlangt, Goethe um Rath gefragt. Dem Herzog hat an der Reiterſtatue die einfache Dienſtmütze mißfallen, in welcher Blücher zu Pferde ſaß. Offenbar alſo ein Verſuch, modernes Koſtüm zu

geben. Goethes erſter Brief*) zeigt ihn als überhaupt gegen eine Reiterſtatue eingenommen. „Daher eröffne den Wunſch, Herr Schadow möge das Modell einer pedeſtren Statue errichten.“ Specielles gibt Goethe ſonſt nicht an und Schadow verfährt nach eignem Gutdünken, indem er Blücher in der „Tracht eines alten Germanen hinſtellt, wie man ſolche an römiſchen Denkmalen bildet. Statt des Mantels mit den Franzen“, fährt er fort, „habe ich ihm eine Löwenhaut gegeben; neu (d. h. modern) bezeichnend ſind der Säbel und der Marſchallſtab.“ Goethe empfängt das Modell und hat nur Einzelnheiten auszuſetzen, Wünſche, denen Schadow dann in einem neuen Modelle genügt. Hier tritt Schadow zuerſt als Briefſteller ein, indem er Goethe's Einwürfe anerkennt. Hier ſehen wir auch, was die Löwenhaut bedeutet: Friedrich des Großen Huſaren hatten auf der Parade eine Tigerhaut auf der Schulter getragen, damit, ſowie mit dem runden Säbel, ſollte „der Huſar“ charakteriſirt werden. Schadow hatte ſich mit Hirt benommen, der auch von Anfang an dafür geweſen war, der „Huſar“ müſſe hervortreten. Ich übergehe das Uebrige: genug, daß Schadow auf Goethe's Wünſche, allerlei Nebenſachen betreffend, einging und mit dem Modelle ſelbſt nach Weimar kam. Man ſieht, daß nicht Goethe, ſondern der Herzog, ohne Goethe, die Dienſtmütze verwarf, und daß Schadow, ebenſo ohne Goethe, auf den alten Germanen und die Löwenhaut verfiel. Nur an einer Stelle trat Goethe im Sinne der antiken Kunſt für eine eigne Idee ein. Am Fußgeſtell war Blüchers Sturz vom Pferde bei Ligny dargeſtellt: Schadow hatte die Scene naturaliſtiſch erfaßt, etwa wie die Basreliefs am Fuße der Ziethenſtatue dergleichen zeigen. Goethe verlangte eine Allegorie und Schadow gab nach, indem er einen den geſtürzten Feldherrn beſchützenden Genius in die Compoſition hineinbrachte. Eigenhändige Skizzen dazu, mit der Feder gezeichnet, finden ſich im Goethe-Muſeum, die zwiſchen Scha-

*) Der Brief iſt datirt: An Gellerts Geburtstag. 1815. Gellert ward den 4. Juli 1716 geboren. Der Brief hat übrigens nichts mit Gellert zu thun.

dow und Goethe gewechſelten, die Statue betreffenden Briefe beſitzt das Goethe-Archiv, über den mündlichen Verkehr berichtet Schadow in ſeinen Erinnerungen. Weder ein aus verſchiedener Charakteranlage etwa hervorgegangener, noch ein aus widerſprechenden Principien entſpringender Gegenſatz tritt hervor. Beide Männer ſtanden auf dem natürlichen Boden, wie die Zeit, in der ſie lebten, ihn lieferte, und verſtanden ſich ohne etwas opfern zu müſſen. Schon die Faſſung der Briefe läßt erkennen, wie bei Schadow, je länger er mit Goethe in nun intimerem Verkehre ſtand, der Reſpect vor deſſen Perſon und Einſicht zunahm, die zuletzt in ehrfurchtsvolle Bewunderung überging. Gerade bei Schadow, der ſich nicht ſcheute, auch der höchſten Stelle gegenüber das Vorrecht ſehr ſchmuckloſer Rede zu wahren, iſt dieſe Aeußerlichkeit bezeichnend.

Noch bliebe darüber zu entſcheiden, ob wir Schadow als den zu betrachten hätten, der die Vorliebe für Wiederholung des natürlichen Anblicks, wie der Tag durchſchnittlich den Menſchen zeigt, als ſei dies die zuverläſſigſte, die gebotene Form, in der auch coloſſale Monumente zu halten ſeien, durch ſeine Werke wach gehalten habe, ſo daß die Gegenwart mit beſonderer Dankbarkeit auf ihn zurückblicken müſſe.

Schadows Entwicklung fiel in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Die bis zur franzöſiſchen Revolution vorwaltende, von franzöſiſchen Künſtlern aufgebrachte und von ihnen meiſt auch bei uns repräſentirte Anſchauung verlangte für ideale Geſtalten, mochten ſie nun der Antike oder der Gegenwart angehören, eine Miſchung von antiken Formen mit, in Ausdruck und Bewegung moderner, um das Wort zu brauchen, vertraulicher Natürlichkeit. Einige Künſtler von Talent wußten dieſer Forderung damals in ſehr behaglicher Art zu genügen. Pigalle, Puget und Houdon lieferten Sculpturen dieſer Art zur Zufriedenheit der Zeitgenoſſen, während Goethe's Iphigenie (illuſtrirt in dieſer Richtung von Angelica Kaufmann), den Höhepunkt der idealen Dichtung, Gluck's Orpheus den der

muſikaliſchen Tragödie kennzeichnet. Auch das Koſtüm der eignen Zeit fügte ſich der zart antikiſirenden Art, mit der man dergleichen behandelte. In Berlin hatte Taſſaert dieſe Auffaſſung vertreten, Schadow's Lehrmeiſter, von dem oben die Rede war. Ohne Zweifel iſt Ziethen's Statue den Anſchauungen dieſer Schule entwachſen. Bemerken wir, wie die Figur, in ihrer faſt elegiſch gedankenvollen Stellung, eben ſo gut einen von ſeiner Heerde umgebenen friedlichen Hirten charakteriſiren würde. Ziethen hat, an einen Baumſtumpf leicht angelehnt, die Beine gekreuzt und läßt das Kinn in die eine ſtützende Hand ſinken. Ruhte die andre, ſtatt auf einem Degen, auf der oberen Rundung eines Stabes und fehlte die Uniform, ſo würden wir einen ruhigen Mann vor uns haben, in einer Poſition, in der alte Leute aus dem Volke, Hirten oder Bettler, auf Gemälden der früheren Zeit figuriren. Wie ganz anders in allen Nerven angeſpannt ſteht Rauch's Blücher da, den einen Fuß auf einen Kanonenlauf geſtemmt, als beföhle er Angriff und wehrte Angriff ab: vom Kopfe bis zur Zehe erfüllt von der leidenſchaftlich comprimirten Energie, die, wie wir berichtet werden, einen Feldherrn im kritiſchen Momente umfängt. Ich möchte bitten, daß dieſe beiden Statuen als beſte Repräſentanten des Schadowſchen und Rauchſchen Realismus von denen ganz genau verglichen würden, die den hier waltenden Unterſchieden näher kommen wollen. Das Reſultat dieſer einen Beobachtung ergibt alles, worauf es hier ankommt. Schadow's Ziethen enthält, eben ſo gut wie ſeine ſchöne Doppelſtatue der Königin Luiſe und ihrer Schweſter, nichts der direkten Beobachtung des gewöhnlich Wirklichen Entwachſenes, ſondern er gibt in halb moderner Gewandung gebrachte Idealſtellungen. Die Epoche, in der Schadow als junger Mann ſeine Anſchauungen ſammelte, machte ihm unmöglich, anders zu ſehen und zu bilden, gerade ſo gut wie Rauch noch in den (1822 aufgeſtellten) Statuen Scharnhorſt's und Bülow's (zu beiden Seiten der Neuen Wache) unter der Herrſchaft jener von den Franzoſen des 18. Jahrhunderts geſchaffenen antik-modernen Formgebung ſteht. Ich habe mir an anderer Stelle einmal den Vergleich geſtattet, daß der eine von dieſen beiden Feldherrn wie ein nachdenkender Ge-

lehrter daſtehe, während bei dem andern die Antike durch die moderne Uniform durchleuchte. Auf Schadow's Ziethen iſt, glaube ich, weniger die Natur als Chodowieckis Darſtellung der fridericianiſchen Zeit von Einfluß geweſen. Ich glaube, daß, wenn Schadow's anfänglicher Entwurf der Blücherſtatue mit der Mütze auf dem Kopfe und als Huſar ausgeführt worden wäre, auch dann nichts durch und durch Realiſtiſches zu Stande gekommen ſein würde, wie Rauch in ſeinem Blücher ſpäter hinſtellte. Schadow ſtand mit Canova, Thorwaldſen und Rauch, was deſſen frühere Jahre anlangt, auf derſelben Stufe und hat ſich nicht als ein Künſtler empfunden, der andere Ziele als dieſe drei verfolgte. Sein Nachgeben, als Goethe für das Basrelief zu Füßen Blüchers eine ſymboliſche Faſſung vorſchlug, war nicht der Abſchluß fruchtloſen Widerſtrebens, als habe der Künſtler ſich endlich der verhaßten Autorität des Aeſthetikers fügen müſſen, ſondern entſprang, wie wir oben ſahen, der ſelbſtgewonnenen Ueberzeugung vom Vorwalten höherer Zweckmäßigkeit. Darf ich eine Vermuthung ausſprechen, ſo würde, glaube ich, der Roſtocker Blücher in Huſarenuniform dargeſtellt, was die körperliche Bewegung anlangt, eben ſo ſehr ideale Ruhe gezeigt haben wie Rauch's Bülow und Scharnhorſt dies thun, die nicht als vom Schlachtgetümmel umrauſcht in körperlicher Activität daſtehen.

Rauch's Blücher dagegen, wie er zwiſchen York und Gneiſenau ſteht, iſt ſo durchaus anders aufgefaßt, daß nur ein Umſchwung, entweder aus der Entwicklung des Künſtlers oder aus veränderten Anſchauungen des Publicums herrührend, dies erklärt. Beides konnte auch wohl zuſammenwirken. Bei Goethe wenigſtens fand die Neuigkeit, wie ſeine Beſprechung des Werkes zeigt, Verſtändniß. Wir bemerken, daß in den Jahren, in denen die Statue entſtand, nach dem Tode Louis David's, die der Antike zugeneigte Liebhaberei des europäiſchen Publicums eine Umgeſtaltung erfuhr. Das Emporkommen von Ingres und, nach ihm, von Delacroix, unter den Bildhauern von David d'Angers, auf der Bühne der Sturz der claſſiſchen Tragödie, welche die Revolution überdauert hatte, waren gleichzeitige äußere Symptome für dieſe Umwandlung des Ge-

ſchmackes, der jetzt Natur bis auf die Knochen verlangte. Ständen mir umfangreichere Notizen zu Gebote, ſo würde ich im einzelnen darlegen, daß der erſte Anſtoß zu Aufſtellung leidenſchaftlich bewegter Bildſäulen von Frankreich ausgegangen ſei. Wie auf dem Theater an die Stelle der nur im Gemüthe der Zuſchauer wiederhallenden tragiſchen Gewalt nun die durch Vorführung äußerlicher Schickſalsumſchwünge herbeigeführte Erſchütterung und Betäubung des Publicums trat, die zu bewirken der romantiſchen Schule der Franzoſen ſo gut gelang, war bei der Sculptur das Beſtreben längſt eingetreten, innere Energie in äußerlichen Bewegungen zu zeigen. Ich erinnere an David d'Angers' Statue des großen Condé, welche 1817 Paris in Begeiſterung ſetzte. Es galt, vor Freiburg mit 2000 Mann 3000 Baiern aus ihren Verſchanzungen zu vertreiben: Condé, damals 23 Jahre alt, ſteigt vom Pferde, ſchleudert ſeinen Marſchallſtab in die Feinde hinein und erobert ihn an der Spitze des Regiments Conti zurück. (Man ſuchte ſich 1817 in Frankreich ſo zu tröſten.) Meinem Gefühle nach war dieſe Geſtalt des jungen Feldherrn, der in gewaltſamer Geberde zum entſcheidenden Wurfe ausholt, der Ausgangspunkt für Rauch's Phantaſie, als er ſpäter ſeinen Blücher ſchuf.*) Allerdings wirkte das franzöſiſche Vorbild nicht ſofort, und vielleicht iſt das Wort „wirkte" hier überhaupt nicht angebracht: ſagen wollte ich nur, daß gewiſſe neue Strömungen in den Gedanken und Gefühlen der Völker neue Formen bedurften, und daß, da David d'Angers dieſe neue Form zuerſt gefunden hatte, ihr Einfluß ſich auch in Deutſchland geltend machen mußte. Noch zehn Jahre aber bedurfte es, ehe Rauch's Blücher entſtand.

Hier ſollte es ſcheinen, als habe Goethe ſich ſelbſt widerſprochen, wenn er bei Schadow's Blücher allegoriſche Figuren für das Piedeſtal verlangte, bei Rauch's Blücher dagegen die ganz real gehaltenen Basreliefs am Fußgeſtelle nun billigte. Goethe

*) Uebrigens iſt Henry Jouin, der Davids Leben beſchrieben hat, der Meinung, ein antikes Werk habe den erſten Anſtoß zum Conde gegeben.

ſchreibt darüber: „Wer eine Zeit lang daran hin- und hergegangen, wird ſich gar bald überzeugen, wie ſehr eine ſolche Darſtellung der Denkweiſe des Volkes gemäß ſei“ u. ſ. w., worauf er die einzelnen Darſtellungen eingehend beſchreibt und uns erkennen läßt, wie ſehr er, was dem Geiſte der Zeit entſprach, ſchätzte und verſtand. Jetzt, 1828 alſo, urtheilte er anders als zehn Jahre früher? Durchaus nicht. Wenn man Schadow's Basreliefſtil bei real militäriſchen Scenen mit dem Rauch's vergleicht, zeigt ſich ein Unterſchied. Auch hier war von Schadow die Art des 18. Jahrhunderts feſtgehalten worden, indem er nicht ſtilgerecht basreliefmäßig conſtruirte, ſondern bildmäßig gedachte Genreſcenen zur Anſchauung brachte. Rauch, mochte er noch ſo genau moderne Soldaten darſtellen, hielt die echten Geſetze des Basreliefs inne. Er hatte die Griechen daraufhin ſtudirt und überſchritt die von ihnen gegebenen Grenzen nicht. Schadow's naturaliſtiſche Darſtellungen dagegen waren, obgleich im Basrelief ausgeführt, nichts eben als Compoſitionen mit maleriſcher Wirkung. Rauch hatte mit ſeinem Blücher den nationalen Realismus der neueren Zeit entdeckt und war von Goethe ſofort verſtanden worden.

Wie dieſe Dinge in den dreißiger und vierziger Jahren ſich dann weiter entwickelt haben, gehört nicht hierher, da nur von dem die Rede ſein ſollte, was Goethe miterlebt und worüber er ſich ausgeſprochen hat. Dies noch: Schadow's Werke ſind auch in Berlin nicht wieder in Action getreten, ſondern neben Rauch hat A. Menzel meiner Meinung nach auch für die Sculptur die neueſte Wendung zum Realismus herbeigeführt.

Dr. W. Bode's, 1885 bei Grote in Berlin erſchienene, Geſchichte der Deutſchen Plaſtik verfolgt die Entwicklung unſerer Bildhauer bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Das Buch ſchließt mit einer Beſprechung Gottfried Schadow's und einiger anderer gleichzeitiger Bildhauer in folgenden Worten: „Die ideale, auf unmittelbare Nachahmung der Antike ausgehende Richtung der Zeit verdammte dieſe nur auf die Natur zurückgehende Kunſt.

Goethe übte gerade an den Meisterwerken Schadow's herbe Kritik. Aber die deutsche Plastik verdankt diesen Künstlern den dauernden Gewinn, daß sie ein offenes Auge für die Natur aus der alten Kunst mit herübergenommen hat."

Für mich lag in diesem Urtheil die Aufforderung, das über Goethe's Verhältniß zu Schadow Bekannte noch einmal zu prüfen.

Geschrieben wurde dieser Essay in Weimar, Pfingsten 1888, gedruckt erschien er zuerst im ersten Hefte der Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte.

VII.

Zwei Erinnerungstage.

1. Uhland's hundertjähriger Geburtstag.

Am 26. April 1787 ist Uhland geboren worden, in Tübingen, wo sein Denkmal steht.

Die Erinnerung an Uhland wird von seinen Gedichten getragen, die wie Glocken durch Deutschland tönen, denen die Jahre nichts von der Fülle ihres Klanges genommen haben.

Schon den Kindern werden sie bei uns mitgegeben. Uhland zuerst erzählt dem Sextaner von Kaiser Rothbart lobesam und vom gejagten weißen Hirsche, den die drei Jäger unter dem Tannenbaum im Traume sehen. Das Rauschen des Deutschen Waldes, der seine eigene Sprache redet, scheint von Uhland aufgefangen zu sein, das geheimnißvolle Getöse des Bergwassers, das, wer weiß woher kommend, wer weiß wohin eilend, in der unendlichen Einsamkeit der Bäume uns begegnet. Uhland sagt dem Kinde zuerst, was ein guter Kamerad sei, im Leben und Sterben; läßt es bei jedem Apfelbaume an den Wirth wundermild denken, der, als es ans Bezahlen gehen soll, den Wipfel schüttelt, und stellt ihm Jung Siegfried, den „stolzen Knaben" als Ideal auf, der den Ambos mit einem Schlage spaltet, Riesen und Drachen bekämpft und Jungfrauen befreit. Niemand weiß die Sehnsucht, die der Blick von der Höhe über Deutsches Land und die silbernen Linien unserer Flüsse, empor zum Horizonte, uns einflößt, so herzdurchdringend auszusprechen, als Uhland's Hirtenknabe, der auf alle Schlösser herabsieht und dem die leisen Glocken im Thale einst doch auch einmal läuten werden. Man wiederholt sich die Verse aus weiter Erinnerung und wird ihrer wieder inne wie verborgener

Schätze, die man unsichtbar in sich trägt. Einmal im Leben sind Jedem von uns diese Bilder in die Seele gedrungen.

Wir sind uns kaum bewußt, wie umfassend die Grundlage der historischen Anschauungen ist, die wir Uhland verdanken. Wenn die Normandie und die Provence, wo sie genannt werden, ein unbestimmtes romantisches Echo in uns erwecken, so sind es Graf Richard von der Normandie („erschrak in seinem Leben nie") und der Castellan von Coucy, die es hervorrufen. Wir würden weniger von Karl dem Großen wissen, hätten wir in den Schulzeiten König Karl nicht mit den Genossen übers Meer fahren sehen und Bertha und den kleinen Roland vor Augen, „Frau Bertha weint in der Felsenkluft", und stände nicht auch der Tisch vor uns, an dem der Kaiser „Wildpret und Fisch" vor sich hatte. Und dann des Sängers Fluch und der blinde König am Gestade des Meeres. Alles das ist wie zu einem Theile Deutscher Geschichte geworden, die ohne diese Zuthaten verarmen würde. Nicht die Thatsachen brauchen wir, die diese neueste Mythendichtung gewährt, sondern die Atmosphäre, die aus ihr heraus dem verbürgt Historischen zu gute kommt.

Wer von unsern Dichtern gewährt so völlig ohne Zusatz das reine Ereigniß? Kein inhaltsloser Vers, keine Spur von Anspielungen, die uns in späteren Jahren erst den vollen Sinn des Gedichtes aufschließen. Was Uhland's Verse sagen, ist Jedem voll verständlich vom ersten Augenblicke an. Sie prägen sich uns ein wie Geschehenes, von dem kaum zu denken wäre, daß es ungeschehen sei; an jeden Berg, an jeden Baum, den er nennt, glauben wir wie an den Grabhügel Hector's und an den Feigenbaum vor dem skäischen Thore, von dem mich nicht wundern würde, wenn Schliemann seine Wurzeln wieder auffände. Thatsachen gibt Uhland, die sich selbst zu erzählen scheinen.

Das Gedächtniß der Menschen wird erfüllt heute mit Nachrichten über das Leben der Dichter. Unsere Fähigkeit, ihre besten Werke als Geschenke der Vorsehung für sich zu genießen, erlahmt bei diesem Nachspüren nach persönlichen Schicksalen. Kunstwerke höchsten Ranges bleiben doch immer wie goldene Aepfel, die vom

Himmel herabfallen, und ſelbſt wenn der Eine oder Andere die Hände geſehen zu haben glaubte, die ſie herunterwarfen, ſo würden ſchließlich doch nur dieſe Hände ſichtbar geweſen ſein. Bei Niemand aber bedarf es dieſes Nachforſchens nach dem Perſönlichen ſo wenig wie bei Uhland. Was er uns gab, gehörte ihm allein, und Keiner wird ihm die Wege nachgehen, die zum Urſprunge ſeiner Verſe führten. Das Deutſchland und das Deutſche Volk, deſſen Märchenſchickſale er uns erzählt, hat er geſchaffen. Zu Anfang unſeres Jahrhunderts, als die Herrſchaft der Franzoſen uns niederdrückte, ſtiegen Uhland's Balladen und Romanzen in ſeiner Seele empor. Trauer und Hoffnung arbeiteten mit, ſie zu vollenden.

Wir heute empfinden nichts mehr von der ſchöpferiſchen Kraft, mit der die Anſchauung alter Deutſcher Herrlichkeit die Gemüther damals erfüllte. Ich will Uhland ſelbſt ſagen laſſen, wie das gemeint ſei. Im November 1839 dankte er brieflich Wilhelm Grimm für die Gedichte Wernher's vom Niederrhein, die dieſer ihm geſchickt hatte.

„Wenn ich erwäge," heißt es in Uhland's Briefe, „wie das Studium der deutſchen Vorzeit, ſoweit ich zurückdenken kann, ſo völlig ein anderes geworden, was ſeitdem für Erſchließung und Vereinigung der Quellen, für Ergründung der Sprache und für richtige Auffaſſung der Alterthümer jeder Art geſchehen und fortwährend im Werke iſt, ſo ſollte mir ein künftiges Geſchlecht, dem die Früchte aller dieſer Arbeit ſchon ausgebreitet vorliegen, als ein ſehr begünſtigtes erſcheinen. Allein es werden dann auch manche Anſchauungen verloren ſein, die unſerer Zeit noch zu Gebote ſtanden; die alten Bauwerke, wenn ſie auch nicht in ſich vermürben, weichen doch täglich mehr den Anſprüchen der Gegenwart, und ſo iſt es auch mit den Mundarten und Trachten, Sagen und Liedern, Sitten und Gebräuchen. Außerdem aber hat gerade jenes ſelbſtändige Arbeiten mit geringeren Mitteln, jenes allmälige Entdecken eines kaum geahnten Reichthumes, ſeinen eigenthümlichen Reiz, und ich zweifle nicht, daß Ihnen die friſche Luſt des erſten brüderlichen Zuſammenforſchens nicht bloß eine ſchöne Erinnerung, ſondern daß ſie der lebendige Keim iſt, aus dem Ihnen beiden für

die nachfolgenden mühevollen und umfaſſenden Leiſtungen Kraft und Ausdauer zuging und nachhaltig zuwächſt."

Wie ſehr gehören wir heute zu den nachfolgenden Generationen, denen der Begriff des Arbeitens mit geringen Mitteln abhanden kam und denen aller Reichthum des ſich immer mehr häufenden Materials die lebendigen Keime nicht zu ſchaffen vermag, die in jener Armuth verborgen lagen. Für uns haben die Bemühungen jener Zeit, die wir die der Romantik nennen, ſogar etwas Künſtliches. Die Einſamkeit, in der die Einzelnen ihre Wege gingen, der Druck des Daſeins, der auf Allen laſtete, erſcheinen uns beinahe wie eine Krankheit. Im vollſten Sonnenſcheine löſt ſich ein gewiſſes gedämpftes Element, ein ſtets Vorbereitetſein auf Unheil nie ganz auf. Aber auch aus Goethe's frühſten Gedichten tönt dieſe leiſe Klage. Aus dem König von Thule ſtrömt ſie uns entgegen, als ſei es unmöglich, daß ſie je verſtummen könne. Wer hätte dieſes Meer nicht einmal rauſchen hören, in das der Becher hinabſinkt? Goethe's Götz von Berlichingen beruht auf dieſer Stimmung von Anfang an: die Ahnung beherrſcht uns, an dem Hauſe eines Mannes, der ſo treu nur dem gehorcht, was die Stimme des Herzens ihm gebietet, könne das Unheil nicht vorübergehen ohne einzutreten. Damals aber, als Goethe den Götz dichtete, waren die franzöſiſchen Zeiten noch ferne: woher zu jener Zeit ſchon eine ſo trübe Weltanſchauung? Sie iſt dem Deutſchen Charakter eigenthümlich. Und wenn, wie Tacitus ſchreibt, die Deutſchen ſeiner Zeit von Armin geſungen haben, ſo war es ſicherlich die Klage um den verrätheriſchen Tod, den die Seinigen ihm bereiteten. Goethe entwand ſich dieſen Stimmungen dann. Er nahm die Heiterkeit des antiken Geiſtes und des Cinquecento in ſich auf, die Jüngeren um ihn her aber vermochten ihm nicht zu folgen, und dies iſt der letzte Grund, warum Brentano, Arnim und Kleiſt und warum auch Uhland ihm nicht recht zu Sinne war.

Wie freundlich aber muthen uns Uhland's Bilder des Vergänglichen an, wenn wir ſie mit dem vergleichen, was ſeine Zeitgenoſſen in dieſer Richtung hervorgebracht. Rückert, Chamiſſo oder Platen, um nur dieſe zu nennen, entbehren, was die Melodie

der Sprache anlangt, nichts von dem, was Uhland auszeichnet: Keiner aber weiß seine Bilder so völlig abzurunden und auf sich zu stellen wie er. Mehr oder weniger deutlich erblicken wir die Dichter selbst neben ihren Gedichten und auf sie hindeutend gleichsam. Man hört heraus, von wem die Verse geschrieben seien. Rückert's Gedichte — wenn wir an diese herrlichen Sachen einmal Kritik anlegen wollen — beschwert, wenn auch oft kaum merklich, ein didaktischer tieferer Gehalt, der, auf der einen Seite ihren Werth erhöhend freilich, auf der anderen denn doch dem schlichten Berichte der Dinge etwas ihnen ursprünglich Fremdes hinzufügt. Chamisso verleiht seinen Gedichten eine gewisse kunstvolle Zuspitzung, einen Anklang an jene aus Resignation und Indignation gemischte, persönlich gereizte Stimmung, die in Béranger's Sachen so scharf accentuirt hervortritt. Platen's historische Gedichte aber, die in Reinheit der Form und majestätischem Schritt der Sprache zu dem Schönsten gehören, was die Deutsche Dichtkunst hervorgebracht hat, weisen durch diese Vorzüge eben zu deutlich vielleicht auf ihren Urheber hin. Uhland würde das Grab am Busento nie gedichtet haben. Der erhabene Tonfall dieser Verse, die als ein Erzeugniß höchster literarischer Cultur dastehen, wäre seiner Natur nicht gemäß gewesen. Er meißelte nicht wie ein Bildhauer die Gestalten, die seine Phantasie betraten, sondern mit leichter aber auch sicherer Hand, wie Albrecht Dürer, zeichnete er sie nieder. An den Dichter lassen sie uns kaum denken, keine andere Moral führen sie mit sich als die sich von selbst ergebende, keine sprachliche Technik, kein Ueberbietenwollen oder -können anderer Dichter verrathen sie: schlicht tragen sie sich vor, als habe das Ereigniß selber sein eigenes dichterisches Gewand um sich gewoben. Uhland's Versen gegenüber begreift sich, wie der Glaube überhaupt entstehen konnte, Volkslieder seien auf fast organischem Wege entstanden, die die Thatsachen sich in Worte umsetzten, als seien Homer's Gesänge oder die Nibelungen Niederschriften gleichsam einer unwillkürlich dichtenden Volksseele, gleichzeitig aufsprossende Blüthen des Volksgeistes, die der Zufall nur in einen Kranz wand, Flimmern goldhaltigen vaterländischen Erdreichs, das zu immer größeren Massen

ſich zuſammenfand. In dieſer Art ſind meines Wiſſens Volksgeſänge nie entſtanden, ſondern die Vermuthungen der Gelehrten haben das als möglich hingeſtellt. Immer waren es, ſoweit unſer Auge reicht, Einzelne, in deren Geiſte die Begebenheit ganz neue Geſtalt annahm; ſo rein aber konnten nur dieſe Künſtler das erzählen, was man als den Abglanz wirklicher Ereigniſſe ſpäter anſah, daß an beſondere Perſönlichkeiten, die dieſe Arbeit verrichtet hätten, nicht mehr geglaubt wurde. Was denn war das Thatſächliche, aus dem Uhlands herrliche Gedichte hervorgingen? In ſeiner Bruſt geſchehen dieſe Thaten. So wahrhaftig aber berichtet er ſie, daß von ihm ſelber vielleicht einmal, wie von Homer, gar nicht mehr die Rede ſein könnte. Und auch wo er von politiſchen Dingen ſpricht oder Allegorien bietet, ſpringen die Gedanken klar und natürlich hervor, als verſtänden ſie ſich von ſelber.

Schickſale hat jeder Menſch; auch Uhland nahm wohl eine Laſt von Erlebniſſen mit ſich. Zum Verſtändniſſe ſeiner Gedichte aber bedürfen wir ihrer kaum. Sie zeigen ihn als eine liebenswürdige, kräftige Natur, über die Schickſalsſtürme aber nicht gekommen ſind. In dem glücklichen Winkel Deutſchlands zwiſchen Rhein, Neckar und Schwarzwald, wo er zur Welt kam, durfte er bleiben, und die Liebe und Verehrung von Freunden und Nachbarn, die ſich wohl bewußt waren, was ſie an ihm beſaßen, hat ſeine Wege begleitet. Soll durchaus nach etwas Schickſalsvollem geſucht werden, ſo lag es darin, daß er in ſeinen beſten Jahren die Tage mit durchmachen mußte, wo nach den Freiheitskriegen von den Verſprechungen und Erwartungen der ungeheuren ſieggekrönten Kämpfe keine ſich erfüllte, und daß, als in den Tagen ſeines Alters noch einmal die kurze Hoffnung eines Deutſchen Kaiſerreichs ſich aufthat, Uhland nun, umfangen von verträumten politiſchen Möglichkeiten, die jetzt aber keine mehr ſein konnten, zu denen gehörte, die ein einiges Deutſchland ohne Oeſterreich nicht wollten. In der Paulskirche erhob er ſein Wort: die Wellen des adriatiſchen Meeres höre er rauſchen, die um den Verluſt Deutſchlands klagten. Alles Spätere hat er nicht erlebt. Aufſehen machte, daß er nach dem Verluſte all deſſen, was 1848 endlich zu bringen ſchien, den preußiſchen

Orden pour le mérite, der ihm durch Humboldt angeboten wurde, zurückwies. Norddeutschland hat ihm stets ferner gelegen. In Anerkennung seines Ruhmes aber haben Nord- und Süddeutschland einander nie etwas nachgegeben.

Uhland war Jurist und begann als Advocat und Staatsdiener. Früh widmete er sich dem politischen Leben in seinem Vaterlande. 1830 wurde er Professor in Tübingen, 1833 legte er seine Stelle nieder. Unter welchen öffentlichen Umständen sich das vollzog und wie er darüber dachte, ist in seinen Versen zu lesen. Uns heute klingen seine politischen Gedichte nicht so stark ins Ohr, als die eigne Zeit sie vernahm, aber wir begreifen doch, warum sie ihn schließlich ins Privatleben drängten. In die Ausgabe seiner Gedichte, die vor mir liegt, hat Jacob Grimm Uhland's Geburts- und Todestag eingeschrieben und auch den Ausschnitt aus einer Zeitung eingeklebt, auf dem aus einem Briefe die Beschreibung seines Hauses in Tübingen gegeben wird: „An der Straße nach Reutlingen, nahe am Neckar, steht sein Haus, mit freier Aussicht auf die fernen Waldberge. Da wohnt unser größter Dichter.“ Und der Schluß, nachdem der Eintritt in das Arbeitszimmer geschildert worden ist: „An der Wand hing sein Bild in mehr jugendlicher Auffassung, wovon uns ein Abdruck in Menzel's Moosrosen geblieben ist. Diese Auffassung ist mir für mein Gefühl die liebste; denn sie zeigt uns Uhland als Dichter, wogegen die späteren Bilder mehr den ernsten Sagenforscher zeigen. Als solcher wurde er auch bald dadurch kund, daß in seinem sauberen und geschmackvollen Arbeitszimmer Grimm's Deutsche Grammatik und Rechtsalterthümer aufgeschlagen lagen. Uhland ist in der Unterhaltung still und in sich versenkt; sein edles Gesicht zeigt eine tiefe abgeschlossene Ruhe. So führte denn seine Frau, eine schlanke, edle Gestalt, die Unterhaltung. Uhland schien gern ihren Worten zu lauschen und lächelte zu mancher Bemerkung hin. Es ward erst lebhafter, als wir auf die deutschen Volkslieder kamen.“

Uhland's Frau, die nach seinem Tode die Geschichte seines Lebens geschrieben hat, ist die gewesen, an die seine Liebeslieder gerichtet waren. Zarte, sanfte Verse, die die volle Empfindung

des Augenblickes ausſprechen, in dem ſie entſtanden, und nichts darüber. Dieſe Frau paßt völlig zu dem Lande, das ſie und ihn umgab, und das er in allen Jahres- und Tageszeiten beſingt: man kann ſich kein ſchöneres Symbol für den Deutſchen Begriff der Heimath bilden als dieſen Anblick. Wir verſtehen, warum Uhland ſelbſt in dem kleinen Tübingen lieber draußen vor dem Thore wohnen wollte. An einen Beſuch Jacob Grimm's dort erinnert ein anderer Brief (vom Jahre 1847). „Daß Sie, verehrter Freund", ſchreibt Uhland ihm, „wenigſtens Tag und Nacht unter meinem Dache weilten, wo Sie doch längſt einheimiſch ſind, iſt mir ein dauernder Gewinn. Wär' ich nur im Stande geweſen, Sie länger aufzuhalten, unſere Umgegend hätte doch einiges Anziehende bieten mögen. — Seien Sie von mir und meiner Frau herzlich gegrüßt." Derſelbe Brief zeigt, worüber er mit Jacob Grimm damals verhandelte. Die Tiedgeſtiftung hatte einen Preis zu vergeben und Uhland das Preisrichteramt abgelehnt. Nun wandte man ſich an Jacob Grimm, der Mörike's Idyll vom Bodenſee vorſchlug und, ehe er dem Comité dies mittheilte, Uhland's Urtheil einholte. Uhland erwiderte, er könne nichts Beſſeres thun, als ihm wiederholen, was er Mörike ſelbſt geſchrieben habe: „Es hat mir lange nichts ſo ungetrübten poetiſchen Genuß gewährt. Ein ſo trefflich gelungenes Werk muß zu Weiterem Luſt und Muth geben. Dichten Sie rüſtig fort, ſo lang Ihnen dieſe glückliche Stimmung wach iſt. Sie haben ſich in unſerer unmüßigen Zeit den Frieden der Poeſie gewahrt, ohne ihn doch in idealer Ferne ſuchen zu müſſen; er lag Ihnen näher in der Wirklichkeit des Volkslebens und Volksgemüths." Und an Jacob Grimm ſich dann wieder wendend, fügt Uhland (nicht ohne einen Anflug von Ironie) hinzu: „Dieſes lebendige Gefühl für die feinere Seele im Volk berührt ſich wohl auch mit den „höheren geiſtigen Intereſſen der Menſchheit", wovon das Statut (§ 18) ſpricht." Ich weiß nicht, welcher Entſchluß ſpäter gefaßt worden iſt. Von Anaſtaſius Grün war Kinkel's Otto der Schütz, und von Zſchokke in Aarau Keller's Gedichte oder Ettmüller's Karl der Große und das fränkiſche Jungfrauenheer vorgeſchlagen worden. Uhland nahm ſich ſeines Landsmannes an, der

unter den ſchwäbiſchen Dichtern ihm am nächſten kam. Ueberhaupt zeigt er ſich als Beurtheiler fremder Gedichte von Anerkennung beſeelt. Das Letzte, was zu ſeinem Andenken herausgekommen iſt, ſind Holland's Mittheilungen über beſtimmte Vorleſungen, welche Uhland 1830 bis 1833 hielt. Da konnte Alles eingereicht werden, was ſprachliche Form hatte, und ſo liefen dann Gedichte ſeiner Zuhörer ein, die einer liebenswürdig ermunternden Kritik unterworfen wurden. Gegen das, was ihm zuwider war, wußte er ſich mit Ironie zu wahren. Hart wird er nie. Das Vertrauen auf das endliche Durchdringen des Wahren und Gerechten, das der Lebensathem ſeiner beſten Zeitgenoſſen in den elenden öffentlichen Verhältniſſen war, deren Ablauf es ſtill zu erwarten galt, machte ſich auch in ſeinem literariſchen Urtheil geltend.

Im Jahre 1853 kam Uhland nach Berlin, und in einem Briefe vom April des folgenden gedenkt er dieſes Beſuches. Er könne ſeinen Pflegeſohn, Wilhelm Steudel, nicht ohne einen Gruß an Jacob Grimm, ſeinen theueren Bruder und deſſen gaſtfreundliche Familie nach Berlin reiſen laſſen. „Wer," ſo endet dieſer Brief, „ſeine Arbeiten ſehr vereinſamt betreiben muß, dem iſt die Anregung durch perſönliches Begegnen, ſei es auch nur von kurzer Dauer, überaus wohlthuend; ich habe das, als ich im vorigen Sommer von Ihnen und Ihrem Bruder ſo freundlich aufgenommen war, lebhaft empfunden."

Ich erinnere mich Uhland's aus dieſer Zeit ſehr wohl. Er ergriff nur ſelten das Wort. Seine Frau, deren Sprache den wohlthuenden ſchwäbiſchen Klang hatte, führte, wie in ſeinem Namen, die Unterhaltung.

Uhland ſtarb den 13. November 1862. Seine Gedichte erſchienen geſammelt zum erſten Male 1815. 1836 hatten ſie nur fünf Auflagen erlebt, 1875 dagegen kam die ſechzigſte heraus. Seitdem hat ihre Verbreitung im größten Maße zugenommen. Es iſt nicht denkbar, daß ſie jemals veralteten.

Februar 1887.

Erſchien im 2. Hefte der Deutſchen Rundſchau von 1887.

2. Rückert's hundertjähriger Geburtstag.

Auf den 16. Mai fällt Friedrich Rückert's hundertjähriger Geburtstag. Am 16. Mai 1788 ist er in der „reichsbürgerlichen Ackerstadt" Schweinfurt zur Welt gekommen. In Würzburg und Heidelberg studirte er. Dann folgten langjährige unstäte Versuche, sich eine Stellung zu schaffen. Aus Erlangen, wo sich endlich eine Professur der orientalischen Sprachen für Rückert gefunden hatte, wurde er von Friedrich Wilhelm IV. bei dessen Regierungsantritt nach Berlin berufen. Er ist aber auch dort nicht heimisch geworden, sondern entrann der großen Stadt, die seiner Natur zuwider war, sobald als möglich, um die letzten Jahre seines langen und friedlichen Lebens auf seinem ländlichen Sitze in Neuseß bei Coburg zu verbringen.

Mehr verlangte Rückert im Leben nicht, als den Schatten der Bäume, die dort vor seinem Hause stehen. Niemals hat er das grelle Sonnenlicht gesucht, das die Blicke der Welt auf ihn hinzöge. Mit keinem seiner Werke hat er Aufsehen erregt. Nie hat er einen Kreis um sich gehabt, der ihm huldigte. Für den Verkehr war er nicht gemacht, auch in Berlin sah man ihn kaum anders außer dem Hause, als wenn er mit seinen Kindern einen Ausgang machte. Es lag etwas Ungelenkes in seiner hagern, gestreckten Gestalt, etwas leise Abweisendes in seinem Wesen und seinen Worten, es war fast, als suche er sich zu verstecken. Die wenigen Studenten, die in Erlangen seine Zuhörer waren, ließ er in seine Studirstube kommen, beschäftigte sich mit ihnen eine Stunde lang und wandte sich, wenn die abgelaufen war, wieder zu seiner Arbeit an den Schreibtisch. Rückert bedurfte nichts als seine eigene Gesellschaft. Wie ein Wandrer, dem im Walde am wohlsten ist, geht er so, daß immer die Büsche hinter ihm zusammenschlagen, und wenn er seinen Gesang erhebt, ist es, als be-

ginne die Stimme dann erſt voll zu tönen, wenn er ſicher war, daß völlige Einſamkeit ihn umgebe. Und deshalb auch fragt er nie danach, was den Menſchen genehm und erwünſcht ſei, ſondern ſeine Verſe ſtrömen nur ſo hin um ſeiner und ihrer ſelbſt willen. Recht ſichtbar wird das Eigenthümliche ſeiner Schreibweiſe, wenn wir ihn mit Uhland vergleichen, deſſen Gedichte, wie aus natürlichem Drang, in den Ton des Volksliedes verfallen, während Rückert den ſeinigen oft abſichtlich einen Anflug von Gelehrſamkeit zu verleihen ſcheint. Bei Uhland klingt eine geſungene Melodie oft mit, man meint, der Dichter habe ſie in ſich getragen als die Verſe entſtanden; bei Rückert verliert man das Gefühl des Schreibens nie, ſeine Gedichte ſcheinen mehr dazu beſtimmt, geleſen als gehört zu werden. Und wenn wir ihn mit dem von ihm ſo hoch geſtellten Platen vergleichen wollten, ſo lag ihm auch deſſen Beſtreben auf die Reinheit der antiken Versarbeit fern und ſeine eigne Art, die Sprache kunſtvoll zu behandeln, nimmt faſt den Anſchein von Künſtlichkeit an. Rückert ſchrieb wie die alten Illuminatoren: goldne Gedanken in goldnen Buchſtaben, umrankt vom Herrlichſten, was die umherſchweifende Phantaſie zu erſinnen vermag. Unabläſſig ſtrömen ihm neue Anſchauungen und neue Worte, oft in neuen Formen dieſe ſelber, zu. Seine Bücher ſind wie Schatzkäſtchen. Tief iſt ihr Inhalt in die Seele des Deutſchen Volkes eingedrungen. Wie flüſſige Edelſteine ſind manche von ſeinen Verſen. Und es wächſt, unmerklich, wie heilſame Wäſſer leiſe murmelnd unter der Oberfläche der Erde rinnen, ihre Wirkung. Von wie unwiderſprechlicher Wahrheit iſt Rückert's Weisheit, wie unerſchöpflich die Quelle, aus der ſie fließt. Rückert's Deutſch, völlig ſein Eigenthum ohne auch die leiſeſte Färbung, die an Andere erinnerte, erhebt ſich zu ſolcher Vollkommenheit des Wortgebrauches und der Satzfügung, daß er, wenn wir uns in ſeine Verſe vertiefen, allmälig alle Anderen zu überbieten ſcheint. Die feinſten Verſchlingungen zarten menſchlichen Gefühles läßt er vor uns, ich möchte ſagen, wie im Spiel ſich entwickeln; den wunderlich ahnungsreichen Gedankenwegen, die Kinder und Verliebte und einſam denkende Seelen zu wandeln lieben, breitet er immer wieder neue Gefilde

aus, in die ſie die Füße vorwärts ſetzen mögen. Etwas Spaziergangmäßiges verleiht er dem Laufe ſeiner Gedichte oft. Wie das „Büblein, das überall gern mitgenommen ſein wollte", greifen wir nach der leitenden Hand des Dichters und laſſen uns gern mitnehmen, wohin ihm beliebt. Soll Herzlichkeit, Güte, inniges Wohlwollen Ausdruck finden, ſo hat kein Dichter reicher und natürlicher ſich ausgeſprochen als Rückert. Keiner hat denen die um einen Spruch für die Lebensreiſe baten, liebenswürdigere, unſchuldigere Wünſche mitgegeben.

Ich weiß einen Dichter, den ich als Rückert's naheverwandten Vorgänger anſehe, wenn auch ein halbes Dutzend Jahrhunderte zwiſchen ihnen liegen und obgleich von Nachahmung nicht geſprochen werden kann. Für mich ſtehen ſie wie Brüder nebeneinander. Es iſt die größte Dichterindividualität, die Deutſchland in ſeiner erſten geiſtigen Blüthe hervorgebracht hat, die unſchuldige Verkörperung ſinnigen Deutſchen Weſens, die erfreulichſte Verbindung von Kraft und Milde: Walther von der Vogelweide. Mit welcher entzückenden Unbefangenheit zieht dieſer Alles, was er erlebt, in den Bereich ſeiner Kunſt. Jeden Stein am Wege ſcheint er zum Edelſteine ſchleifen zu können. Es iſt, als ſeien ihm die Waldvögel nachgeflogen, um ihm ihre Geheimniſſe zuzuzwitſchern, und die des menſchlichen Herzens zu gleicher Zeit. Deutſchland iſt wie überdeckt von rothen Blumen im grünen Klee, wenn Walther zu ſingen anhebt. Der Boden des Deutſchen Vaterlandes ſendet ſeinen ſüßeſten Duft empor in ſeinen Verſen. Seiner Zeit war Walther gewiß kein großer Politiker, ſeine Verſe aber erhellen die Zeiten Friedrich des Zweiten, des Staufers, von dem wir ſo gern mehr wiſſen möchten als Documente und Hiſtoriker gewähren, mit wunderbarem Lichte. Wie durch die dichten Laubmaſſen eines Waldes die Sonne einzelne Strahlen ſendet, die die Fülle all des Lebens offenbaren, das dieſe Dämmerung birgt, ſo gewähren Walther's Verſe Einblick in das Deutſche Seelenleben ſeiner Zeit. Jedes Gedicht iſt ein Tagebuchblatt bei ihm (wie bei all unſeren beſten Dichtern). Walther zieht ruhelos ſcheinbar in Deutſchland umher und ſchließt, was gelegentlich ſeinen Sinnen ſich bietet, in ſeine Verſe ein.

Rückert's Gedichte, in denen er, neben ſo weit abliegenden Verſen anderen Inhaltes, die politiſchen Augenblicksgedanken des Tages ausſpricht, erinnern der Stimmung nach an die Walther's. Rückert will nicht hervortreten, will in den „Geharniſchten Sonetten" weder zum Kampfe reizen noch überhaupt fühlbare Wirkungen hervorbringen; nur ausſprechen möchte er in ſtarken Worten, was er für recht und billig und erſprießlich anſehe. So ganz mit dem gleichen Gefühle wendet Walther ſich an Papſt, Kaiſer und Reich. Er ruft den Fürſten und dem Adel zu, was von ihnen Heilſames erwartet werde, in faſt vertraulichem Tone, aber ohne ſich in ihre Nähe zu drängen. Er ruft den Frauen und Männern, jungen und alten, ſeine Lehren zu, mit derſelben zarten Reſignation, mit der Rückert die Schätze ſeiner Weisheit uns vor die Füße ſchüttet. Er läßt die Erwartung des Glückes, den Genuß des Augenblickes, die Trauer um Verlorenes in den gleichen Tönen zu Geſang werden, die, ſo hell ſie erklingen, dennoch zugleich, weil ſie wie aus der Ferne heranſchwimmen, einen leiſen Anflug von Gedämpftheit tragen, aus denen ſich nie der Klang des einfachen Vogelgeſanges verliert. Auch an Rückert's Grab könnte die Sage wohl ſich anheften, daß alle Jahre zu ſeinem Gedächtniſſe den Vögeln einmal Futter darauf geſtreut werde. So daß die ſchuldloſe, gedankenloſe Natur ſelber ſich ſeiner zu erinnern genöthigt werde.

In dem kleinen Hauſe, das er in Neuſeß bewohnte, lebt ſeine jüngſte Tochter Marie noch, die bis zu ſeinem Ende ſein Hausweſen leitete. Den 31. Januar 1866 iſt er dort geſtorben. Eine ihm dort auch errichtete Coloſſalbüſte in Marmor zeigt die ſcharfgeſchnittenen, ſtarkknochigen, edlen Züge, die faſt gewaltige Stirn, über der das zu beiden Seiten lang herabhängende Haupthaar ſich theilt. —

Es ſind eine Anzahl von Publicationen zu Rückert's hundertjährigem Geburtstage angekündigt worden, von denen uns bis heute, wo dies geſchrieben wird, nur eine zu Geſicht kam: „Friedrich Rückert in Erlangen und Joſeph Kopp". Nach Familienpapieren dargeſtellt zum hundertjährigen Geburtstage des Dichters von F. Reuter, Gymnaſialoberlehrer. Hamburg,

1888. Entnommen, wie die Vorrede beſagt, dem diesjährigen Programm des Altonaer Chriſtianeums. Eine nicht umfangreiche aber gehaltreiche Schrift, welche die Elemente darlegt, in deren Mitte Rückert als Profeſſor in Erlangen lebte und wirkte. Wenn hier darauf hingewieſen wird, wie der Dichter ſich nach Ruhm geſehnt und ſchmerzlich empfunden habe, daß er für ihn nur von der Anerkennung der Nachwelt zu erhoffen ſei —

Einſt, wenn Leib und Seel' ſich trennen,
Sieht mein Auge noch und bricht,
Daß mein Volk es wird erkennen,
Wen es hatt' und wußt' es nicht. —

ſo muß zugleich doch bedacht werden, wie wenig das, was Rückert als Ruhm vorſchwebte, mit dem klirrenden Geräuſch gemein hatte, ohne deſſen Begleitung Ruhm heute nicht als vollkommen gilt. Nie hatte er einen Schritt gethan, dieſen Ruhm des Tages ſich zu verſchaffen, und unter Ruhm ſtets nur das Bewußtſein verſtanden, dem Herzen des Volkes wirklich nahe zu ſtehen. Daran zu zweifeln aber, ob das errungen ſei, wird Keinem erſpart bleiben, und Keiner wohl an dieſer Stelle ſich zu jeder Stunde völlig ſicher fühlen. —

Es mußte die Abſicht uns fern liegen, Daten aus Rückert's Leben hier aneinanderzureihen und ſeine Dichtungen, die aus vielen Gebieten ſich zuſammenfanden, aufzuzählen. Für einige Augenblicke nur, am 16. Mai, ſollte Rückert's Geſtalt aufſteigen, die Geſtalt eines Deutſchen Dichters, dem äußeren Schickſale beinahe fern blieben, der, ſtill daſtehend, in heimathlicher fränkiſcher Erde wie ein edler Fruchtbaum ein langes Leben hindurch bis zuletzt immer von neuen Blüthen und Früchten bedeckt, im achtundſiebzigſten Jahre endlich ſeinen letzten Frühling und Herbſt erlebte.

Erſchien im achten Hefte der Deutſchen Rundſchau von 1888.

VIII.

Werth und Wirkung der Kunſtkritik.

Wer das Leben aus Erfahrung kennen gelernt hat, kann über die Nothwendigkeit freier öffentlicher Kritik in allen Fächern nicht zweifelhaft ſein. Beiſpiele, daß ſie Schaden ſtiften könne, werden ſich allerdings bieten. Ich erinnere mich, daß ein jüngerer Gelehrter ein Buch zu Stande gebracht hatte, auf das er ſtolz ſein durfte: da bringt ein angeſehenes wiſſenſchaftliches Blatt eine Beſprechung, die mit ſolcher Geſchicklichkeit Lob und Tadel zu miſchen und den Verfaſſer im Ganzen als einen ziemlich unbrauchbaren Arbeiter hinzuſtellen wußte, daß, wenn nicht von zuſtändiger Seite widerſprochen und die muthmaßliche Abſicht des Recenſenten klar gelegt worden wäre, die Carrière des verunglimpften Anfängers unterbrochen, vielleicht verdorben worden wäre. Wem ſchwebte bei der fortdauernden Möglichkeit ſolcher Thatſachen zuweilen nicht der Wunſch auf den Lippen, es möchte jede Arbeit darauf angewieſen ſein, ſich ohne Lob oder Tadel den eigenen Weg zu bahnen? Dennoch wird das Endreſultat der Erfahrung dahin lauten, daß die öffentliche Kritik der wiſſenſchaftlichen Arbeit unentbehrlich ſei und daß, was die Nachtheile anlangt, nichts übrig bleibe, als dieſe mit in Kauf zu nehmen. Ein ſchlechtes Buch, eine falſche Meinung dem Publicum zu denunciren, ein gutes Buch, eine richtige Anſicht auf der Stelle anzuerkennen, iſt ſo vortheilhaft, die öffentliche Debatte über wiſſenſchaftliche Differenzen ſo nothwendig, daß darauf nicht verzichtet werden kann. Eine öffentliche Leiſtung muß, um vollſtändig zu ſein, ihr öffentliches Echo finden. Eine ſchlechte Recenſion iſt beſſer als gar keine.

Will man recht inne werden, wie unerläßlich es ſei, in manchen

Fällen das Böſe hier ſtill hinzunehmen, ſo betrachte man das Theaterweſen. Nirgends kann der böſe Wille eines Recenſenten dem Betroffenen ſo viel Schaden bringen und zeigt ſich die Wirkung ſo unmittelbar. Jede Nüance literariſcher Verrätherei iſt hier möglich. Trotzdem würde, wenn das Publicum in Lob und Tadel nur auf die eigene Empfindung des Einzelnen angewieſen wäre, äſthetiſche Anarchie eintreten. Jeder Schauſpieler wie Theaterdirector weiß das und ſieht einen böſen Recenſenten als ein Unglück an, das man ertragen müſſe. Am meiſten in ihr Schickſal ergeben aber ſind die Männer der Politik. Sie ſind ſo abgehärtet gegen das, was die Preſſe bringt, daß Lob und Tadel für ihr Gefühl faſt zuſammenfließen. Entbehren möchten ſie aber gewiß weder das Eine noch das Andere und würde ſie, wie den Schauſpieler und Muſiker, nur das völlige Schweigen der Blätter in Schrecken ſetzen.

Warum iſt nun dem bildenden Künſtler die öffentliche Kritik ſo unerträglich? Offene Auflehnung gegen ſie von dieſer Seite macht ſich in faſt periodiſcher Wiederkehr und in Form geharniſchter Proteſte Luft. Die Urſache könnte ſein, daß ein bedeutenderes pecuniäres Intereſſe dabei auf dem Spiele ſtehe. Der Verfaſſer eines getadelten Buches pflegt ſein Honorar bereits empfangen zu haben. Ein getadelter Schauſpieler kann durch neue Leiſtungen ſtets den Beweis antreten, daß er ungerecht behandelt werde; ein Maler oder Bildhauer dagegen bietet meiſtens ſeine ausgeſtellte Arbeit dem Publicum erſt an und hängt bei Beſtellungen von der öffentlichen Stimmung ab. Hier ſtehen oft bedeutende Summen und entſcheidende Schickſalswendungen in Frage. Dieſe von dem Gutdünken eines Kritikers abhängig zu wiſſen, deſſen Befähigung und deſſen Berechtigung nicht controllirt werden können, hat etwas Empörendes. Das Publicum weiß nicht, welches Nachdenken und Mühe und Opfer an Geld und Zeit nöthig ſind, um ein Gemälde oder gar Werke der Sculptur herzuſtellen, und nun ſteht endlich die Arbeit fertig da, ein beliebiger Schriftſteller ſpricht ihr allen Werth ab, und das Publicum glaubt dieſem Menſchen!

Und was könnte geſchehen, um dieſes Schickſal abzuwenden? Der Schauſpieler oder Muſiker kann ſich ohne Schaden mit denen

in Verbindung ſetzen, die über ihre Leiſtungen in der Preſſe das Wort ergreifen werden. Nicht um ihr Urtheil zu beſtechen, ſondern um ihnen eine Anſchauung ihres Talentes zu geben, ſo daß der entſcheidende Abend beide Theile ſich nicht als völlig unbekannte einander begegnen läßt. Soll ein bildender Künſtler dagegen ſich um die Beſuche ſeiner Recenſenten bemühen? Und wenn er ſich dazu entſchlöſſe: an wen ſich wenden? Jeder ſchreibt Kunſtkritiken. Ueber Nacht ſchießen die friſchen Autoritäten auf und laſſen ſich in einflußreichen Blättern vernehmen. Dieſe Art von Schriftſtellerei alſo müßte gezügelt werden.

Denn daß überhaupt geſchwiegen werde, würden auch die bildenden Künſtler nicht wollen. Das Hervortreten mit einem erſten oder mit einem neuen Werke iſt immer ein Glücksſpiel, und ich glaube, auch kein bildender Künſtler würde, wenn man ihm ſtatt des ungewiſſen Urtheiles der Preſſe abſolutes Schweigen garantiren wollte, das letztere vorziehen. Es läge darin ein Mißtrauen gegen die eigene Kraft, das Niemand ſich eingeſtehen möchte. Laſſen wir die Garantie alſo derart ſein: durch irgend ein Uebereinkommen ſollte bewirkt werden, daß über die ausgeſtellten Werke der bildenden Künſtler nur Anerkennendes gedruckt werden dürfe. Auch das würden die Künſtler nicht wollen, einmal weil es kindiſch wäre und ſodann weil das Publicum von einer nur das Gute hervorhebenden Kritik keine Notiz mehr nähme. Wo bei öffentlichem Urtheil auch nur der Verdacht innerer Gebundenheit deſſen, der es abgibt, aufkommt, iſt das Intereſſe verloren. Supponiren wir trotzdem jedoch, das Publicum wolle zugeſtehen, daß die Schriftſteller, deren Kunſtkritiken es lieſt, ſich über ihre Befähigung auszuweiſen hätten. Irgend eine Commiſſion alſo würde mit der Abnahme eines Examens zu betrauen ſein. Sollte dieſe aus Künſtlern oder aus Kunſtfreunden oder aus beiden gemiſcht beſtehen? Nehmen wir den einen oder andern Fall: wer hätte die einzelnen Mitglieder zu wählen? Der Staat? Da würden die Beamten, denen die Conſtituirung der Commiſſion obläge, ſich ſelbſt dann erſt wieder als äſthetiſch zureichend zu legitimiren haben. Vor dem abermaligen Urtheile welcher höchſten Inſtanz? Und wer träte für deren Un-

fehlbarkeit ein? Und wenn dieſe erwählten Recenſenten die erwarteten zuverläſſigen Beurtheilungen nun doch nicht lieferten? Sollte ihnen auf den Antrag eines Beſchädigten die Qualification wieder genommen werden? Meiſt pflegt zugegeben zu werden, daß man ſich gern tadeln laſſen wolle, wenn es in vernünftiger, maaßvoller, anſtändiger Weiſe geſchehe. Nehmen wir an, daß die Erfüllung dieſes Wunſches, der ein ebenſo vernünftiger als begreiflicher iſt, ſich ſchaffen ließe: wie ſollte in dem Falle nun aber Wandel geſchaffen werden, daß dieſe approbirten Kritiker, die ehrlichſten, redlichſten, gelehrteſten, zuverläſſigſten, rückſichtvollſten Leute, in gewiſſen Hauptanſchauungen feſt lägen, bei denen ſie ſich nichts drein reden ließen? Jeder ernſtere Mann heute hat ſeine auf hiſtoriſcher Bildung beruhenden Ueberzeugungen. In ihnen ſchroff zu beharren, kann ihm nicht zum Vorwurfe gereichen. Wir theilen uns in politiſche Parteien; in jeder derſelben ſind bürgerlich unantaſtbare und reine Charaktere zu finden, die ſich im Einzelnen auch achten und anerkennen, im Großen und Ganzen ſich aber bis zum Wunſche der Vernichtung bekämpfen. Auch auf äſthetiſchem Gebiete haben wir ſolche Parteien von altersher. Der Staat, oder welche Autorität es nun ſonſt ſei, der man einen gewiſſen entſcheidenden Einfluß auf die Organiſirung der öffentlichen Kritik zugeſtände, würde von Leuten repräſentirt werden, die wahrſcheinlicher Weiſe verſchiedene Grundanſchauungen über Kunſt und Künſtler hegten: auf welchem Wege ſollte Uebereinſtimmung erzielt werden? Oder wenn dieſe oberſten Gewalten ſämmtlich auf einer beſtimmten Seite ſtänden, welche Einrichtungen ſollten jeder Anſchauung da ihr Recht ſchaffen?

Wie nöthig es ſei, gerade dieſe Möglichkeiten im Auge zu haben, zeigt ſich heute. Bekannt iſt, daß von Beginn des Jahrhunderts bis auf die laufende letzte Zeit die officielle Auffaſſung der Kunſt als Gegenſtand öffentlicher Unterweiſung mehrfach gewechſelt hat. Wir ſehen, wie in der Aufeinanderfolge bedeutender Künſtler, denen ihre Arbeiten und auch ihre amtliche Stellung entſcheidenden Einfluß gewährten, einander entgegengeſetzte Anſchauungen maaßgebend wurden, wie auf die Zeiten des vor etwa hundert

Jahren herrſchenden Realismus (den Schadow in ſeinen früheſten Arbeiten repräſentirte) der Idealismus in verſchiedenen Abſtufungen die Herrſchaft übernahm, bis er dieſe heute dem Realismus neu übergeben hat. Gewiß waren die Künſtler, welche während dieſer hundert Jahre ihrer perſönlichen Ueberzeugung ſchaffend und lehrend das Uebergewicht gaben, hierzu berechtigt. Soll darum aber Anhängern entgegengeſetzter Ueberzeugungen das Wort verſagt und ihre Oppoſition als gegen das Beſtehende gerichtet verurtheilt werden? Perſönliche Neigung und Studium werden auch heute diejenigen, denen die hiſtoriſche Kunſtbetrachtung obliegt, auf die eine oder andere Seite ſtellen und, wo ſie ſich mit Kunſtkritik befaſſen, die Schöpfungen heutiger Meiſter demgemäß beurtheilt werden. Eine Aufforderung zu ſolchen Urtheilen liegt oft nahe. Wer in die Ruhmeshalle des Zeughauſes eintretend die Malereien der Wölbung und der oberen Wandflächen mit denen der unteren zugleich erblickt, muß ſich inne werden, daß hier zwei Gegenſätze in bedeutenden Leiſtungen gleichſam im Kampfe liegen. Selbſt der oberflächliche Betrachter wird dies fühlen und ſich über die Gründe, die zum einen und andern geführt haben, klar zu werden ſuchen und auch ſich ausſprechen.

Hier nun tritt auf das deutlichſte aber recht hervor, daß nicht von den Kunſtfreunden, Kunſtgelehrten, Kunſtkritikern, oder wie man diejenigen nennen will, welche die Liebe zur Kunſt zu ſchriftlichen Aeußerungen über Kunſt geleitet hat, ſondern von den ſchaffenden Künſtlern ſelbſt die Gegenſätze geſchaffen und genährt werden, über deren literariſche Behandlung eine Anzahl Künſtler heute Klage führt, als ſtänden Schriftſteller hier und ſchaffende Künſtler dort ſich in zwei allgemeinen Feldlagern entgegen. Zwiſchen den Künſtlern waltet der Kampf. Immer iſt es ſo geweſen. Aus den vergangenen Jahrhunderten bis in die eigene neueſte Zeit hinein fehlt es nicht an Material, dies zu beweiſen. Wir wiſſen, wieweit die Künſtler von jeher auseinandergingen, wenn ſie die Werke ihrer Zeitgenoſſen beurtheilten. Sehen wir ab von Neid und perſönlicher Feindſchaft und halten uns an die Fälle, wo ohne Zumiſchung kleinlicher Rückſichten das Urtheil eines Meiſters über

die Leiſtungen eines Anderen aus der Verſchiedenheit des Talentes und des Charakters fließt. Wie hart ſtanden ſich Raphael, Michelangelo und Lionardo gegenüber, und ihre Schüler und Anhänger, ſtets ſelber Künſtler, fochten dieſen Streit aus. Wie iſt es in den ſpäteren Jahrhunderten in Italien, Frankreich und bei uns zugegangen. Wie geht es heute noch zu. Der Regel nach pflegt ein Künſtler auch in unſerem Jahrhundert ſeine Meinung nicht zurückzuhalten. Was die Kritiker dann drucken laſſen, iſt meiſt der Widerhall dieſer Meinungen. Freilich läßt ſich daran nichts ändern. In allen Fächern öffentlicher Thätigkeit geht es ſo zu. Die Miniſter werden von den Staatsmännern, die Feldherrn von den Generälen, die Profeſſoren von den Gelehrten, überhaupt: der Fachmann wird vom Fachmann ſtreng beurtheilt. Ein Theil der Kraft eines Mannes von geiſtiger Production wird im Laufe ſeines Lebens wohl ſtets dazu verwandt werden müſſen, größere oder geringere Gegner zu bekämpfen oder ſich vom Leibe zu halten. Meinungen und Aeußerungen aber, die bei ſolchen Meinungsbildungen fallen, empfangen dadurch für beſtimmte Kreiſe maaßgebende Gültigkeit und werden wiederholt. Aeltere werden ſich erinnern, wie kategoriſch Cornelius gewiſſe Richtungen der neueren Kunſt verdammte, wie ſchneidend Kaulbach ſeine Gegner verfolgte und wie dieſe Stimmungen in der gedruckten Kritik ſich wiederholten. Und wie wird heute wiederum von den Künſtlern gegen Cornelius geſprochen. Alles, was in dieſem Sinne gedruckt wird, erreicht bei weitem nicht die Accente des perſönlichen Ausdrucks. Wenn dergleichen in die Beſprechungen der Kritiker einfließt, wer ſoll dafür verantwortlich gemacht werden? Ich habe gefunden, daß, wenn aus den Reihen der Künſtler heute gegen die Kritiker remonſtrirt wird, von dieſer eignen mündlichen Kritik nicht die Rede iſt, mit der die Künſtler ſelbſt einander zu Leibe gehen. Wie ſollte es mit dieſer, vielleicht ſogar die Majorität der Kunſtkritiker ſtellenden Kategorie überhaupt denn gehalten werden? Hier wäre der Forderung, daß nur der bildende Künſtler ſelbſt über den bildenden Künſtler zu urtheilen berechtigt ſei, von vornherein ja Genüge geleiſtet. Man gehe, von Vaſari an, der Maler und Architekt war, Alles durch, was über

Kunſt geſchrieben worden iſt, und wird zum größten Theile Künſtler als Verfaſſer dieſer Bücher finden. Soweit meine Erinnerung reicht, ſprechen die ſchreibenden Künſtler ſich in Anerkennung und Tadel heftiger und mit rückſichtslos einſchneidenderem Urtheile aus als die aus den Reihen der Kunſtfreunde hervorgehenden Kritiker, die an ſich ſchon umfaſſendere, allgemeinere Anſchauungen haben und die auch dem gerecht zu werden ſuchen, was ihrem Geſchmacke nicht zuſagt.

Was ſoll Kritik? Ein Künſtler, der ſein Werk der Oeffentlichkeit preisgibt, thut damit eine Frage an das Publicum: die Kritik iſt die Antwort darauf. Ein Einzelner, dem Niemand Auftrag gab, ſcheint ſie zu ertheilen, und trotzdem iſt in ſeiner Stimme die Vieler vereinigt. Man fühlt dem Tone eines Kritikers an, ob er Maſſen hinter ſich habe, die ſich ſeiner Leitung hingeben. Seine Aufgabe iſt, dieſen Leuten aus der Seele zu reden. Sie verlaſſen ſich auf ihn. Sie ſagen, ehe ſie ſelber urtheilen: wir wollen erſt ſehen, was X in der Zeitung ſagt. Und X, wenn er einmal geſprochen hat, bleibt bei ſeinem Urtheil. In einem andern Blatte führt Y das große Wort und hat wiederum ſeine Gläubigen hinter ſich. Die Zahl der Zeitungen jedoch, welche Berichte über Kunſtwerke bringen, iſt groß und die für ſie arbeitenden Kräfte ſtehen nicht im Einverſtändniſſe untereinander. Urtheile in verſchiedenſter Richtung kommen über dasſelbe Werk heraus, und wo eine Ungerechtigkeit begangen iſt, läßt ſie ſich leicht wieder aufheben. Mir iſt kein Werk und kein Künſtler bekannt, deſſen Beurtheilung im Ganzen von den Kritikern abhängig geweſen wäre. Viel gefährlicher liegen hier die Dinge bei der Literatur; aber auch hier gleicht die Zeit den Schaden wieder aus. Bücher beſtehen, Kritiken gehen vorüber. Ein Buch, ſelbſt ein nicht gutes, hat immer eine gewiſſe Schwere; es umſchließt ein gewiſſes Quantum von concentrirter Arbeit, die die Kritik nicht zur Seite ſchieben kann. Wir ſehen, daß geiſtreiche, vernichtende Kritiken Bücher von nur mittlerem Werthe gegenüber im Laufe der Jahre ſich nicht halten. Ein Buch taucht immer wieder auf, eine Kritik ſicher zuletzt unter, falls nicht ganz exceptionelle Umſtände eingreifen. Dasſelbe Verhältniß

waltet bei Kunſtwerken ob. Steht ein Kunſtwerk eine Reihe von Jahren vor den Augen der Welt offen da, ſo bildet ſich ein allgemeines Urtheil, das über den Einfluß einzelner Lober wie Tadler erhaben iſt. Künſtler, die das Zeug in ſich fühlen, Werke von einiger Dauerhaftigkeit hervorzubringen, werden ſich über die momentane Wirkung der Kritik gern hinwegſetzen. Malt ein Maler Bilder, deren geiſtiger Gehalt gleich Null iſt, ſo wird keine anerkennende Kritik ſie von dieſer Nullität erlöſen; bringt er dagegen etwas zu Stande, das mit Lebenskraft begabt iſt, ſo wird kein Kritiker ihm dauernd Schaden thun. Böswillige Kritik, Geklatſch und Lügen von Cliquen und Parteien haben die Florentiniſche, Römiſche und Venetianiſche Kunſt groß gezogen; da wurden Künſtler geärgert und heruntergeriſſen, da wurde um große Aufträge gekämpft und jedes Mittel angewandt, ſie aus einer Hand in die andere zu bringen. Wo ſonſt aber wollten die großen Künſtler anerkannt werden als gerade dort? Das Florentiner Publicum war berüchtigt der böſen Zungen wegen, zugleich aber: in Florenz ein berühmter Maler zu ſein, galt als das Höchſte. In Rom, zu Anfang unſeres laufenden Jahrhunderts, als die Künſtlerparteien an einander kein gutes Haar dort ließen, kam Cornelius empor. In München, ſobald er dahin verſetzt worden war, wo das bewundernde Urtheil des Königs den Ton angab, blieb er auf ſeiner Höhe ſtehen und ging allmälig zurück; in Berlin, wo ihn bald die heftigſte Oppoſition umgab, erhob er ſich zu neuem Fortſchritt und ſeinen letzten großen Leiſtungen. Goethe, ſolange er in Frankfurt mit ſeinen Jugendfreunden und -kritikern zuſammenſaß, ſchritt von Schöpfung zu Schöpfung vorwärts; in Weimar, wo Keiner ihn anzutaſten Luſt hatte, verſtummte er, und erſt als Schiller ſich und ihm wieder Gegnerſchaft und böſen Willen erweckte, fühlte er ſich zu neuem Schaffen aufgeſtachelt. Tadelnde Kritik iſt die Stimme der Welt, die dem großen Künſtler zuruft: was du auch geleiſtet haben magſt, wir erwarten noch Höheres von dir! Beleidigender als der härteſte Tadel würde immer für ihn ſein, gar nicht erwähnt zu werden. Jemand, der öffentlich heruntergemacht wird, gehört immerhin zur Ariſtokratie Derer, mit denen man ſich beſchäftigt.

mit deren Namen man irgend eine Leiſtung in Verbindung bringt; ſei ſie gut oder ſchlecht: dies wäre erſt die zweite Frage; genannt zu werden: darauf kommt es an. Mancher, den die Kritik Jahr für Jahr mit nur beiläufigem Lobe abſpeiſt, gäbe etwas darum, wenn ein einziges Mal herzhaft auf ihn geſchimpft würde. Man vergleiche einmal die, mit denen die Kritik lobend oder tadelnd ſich beſchäftigt, mit der großen Maſſe Derer, über die ein Kritiker überhaupt nichts zu ſagen weiß. Lob iſt oft auch nichts weiter als mitleidiges, ſtilles Bedauern, daß die Grenze eines bedeutenden Talentes denn doch offenbar zu erkennen ſei. Wie ſorgſam wird von der Kritik manchem berühmten Manne die Hauptſache verborgen, die man an ihm vermiſſe, weil man empfindet, daß ihn die Wahrheit nur erſchüttern würde ohne ihn zu Größerem aufzureizen. Wohl Denen dagegen, denen die Welt nie ein tadelndes Wort geſchenkt hat. Tadel ärgert, beſchämt, regt auf, läßt einen Strahl von Weltverachtung uns durch die Seele ſchießen, kann auf Momente ſogar das elende Gefühl, ſich rächen zu mögen, uns einflößen; dann aber erfriſcht er, bekräftigt, ſpornt an zu höherer Anſtrengung, nöthigt, ſich zuſammenzunehmen. Goethe's Meinung war: man muß die Menſchen reizen, bei unſern Lebzeiten Alles auszuſprechen, was ſie gegen uns auf dem Herzen haben, damit ſie es nicht nach unſerm Tode thun. Die Stelle iſt wichtig genug, um einen Augenblick hier zu verweilen. Goethe und Schiller hatten durch die Xenien (1796) einen wahren Aufruhr in Deutſchland hervorgebracht. Die Angegriffenen ſuchten ſich in der verſchiedenſten Art entweder zu retten oder zu rächen. Den beiden Verbündeten dünkte das ganz erfreulich, da der Lärm den Abſatz des Almanaches ſteigerte, in welchem die kleinen biſſigen Sinngedichte erſchienen waren. Da jedoch kam in Leipzig ein Pamphlet heraus, deſſen Verfaſſer mit ſo rohen Fäuſten zuſchlug, daß ſelbſt der in ſolchen Dingen gleichmüthige und in Verachtung der Kritik abgehärtete Schiller außer ſich gerieth und daran dachte, die Polizei anzurufen, freilich mit der Bemerkung, dieſe ſei zu ſchlecht beſtellt, um die Sünder im Zaume halten zu wollen. So den 6. December 1796 an Goethe, welcher Tags darauf in ganz anderm Tone antwortet.

„Wenn ich aufrichtig ſein ſoll, ſo iſt das Betragen des Volkes ganz nach meinem Wunſche; denn es iſt eine nicht genug gekannte und geübte Politik, daß Jeder, der auf einigen Nachruhm Anſpruch macht, ſeine Zeitgenoſſen zwingen ſoll, alles, was ſie gegen ihn in petto haben, von ſich zu geben. Den Eindruck davon vertilgt er durch Gegenwart, Leben und Wirken jederzeit wieder.“ Goethe hat ſicherlich Recht. Eine wahrhaft ſchöpferiſche Natur wird immer zum Publicum im Gegenſatze ſtehen, weil ſie es ſtets überraſcht, neu alſo überwältigt; denn jede neue Leiſtung wird durchaus etwas Anderes ſein als man erwartete. Ein ſchaffender Meiſter wird vor ſeinem allerletzten Werke nie das letzte Wort geſprochen haben. Erinnern wir uns, daß der zweite Theil des Fauſt von Goethe ungedruckt hinterlaſſen wurde: wer wollte heute über Goethe urtheilen ohne dieſen zweiten Theil in Betracht zu ziehen? Wer alſo kannte Goethe völlig, ehe er todt war? All ſeine früheren Werke empfangen heute erſt die Perſpective, aus der ſie zu betrachten ſind. Aber auch während Goethe's Leben: wie langſam entſtand die richtige Beurtheilung der einzelnen Werke, die er aufeinander folgen ließ. Jedes eine abſolute Neuigkeit, die nur langſam verſtanden wurde. Für Goethe's Achilleis hatte bis auf Wilhelm Scherer kaum Jemand das Wort ergriffen. Die Farbenlehre, beinahe ein Jahrhundert lang mit Spott abgewieſen, iſt heute, als rein literariſche Schöpfung, bekannt und bewundert. Früher oder ſpäter bildet ſich das bleibende richtige Urtheil. Die Kritik mag dann ſagen, was ſie will, ſie ändert nichts mehr daran. Cornelius war durch mündliche und gedruckte Kritik urtheilender und ſchreibender Künſtler ſo weit herabgedrückt worden, daß er faſt als beſeitigt galt: heute ſtehen ſeine Zeichnungen und ſeine frühſten Gemälde in der Nationalgalerie als unerſchütterliche Zeugen ſeiner Thätigkeit da, und man erkennt, ſelbſt wo man ihn verleugnet, ſeine Größe an.

Nicht wieder gut zu machenden Schaden hat öffentliche Kritik kaum jemals angerichtet. In jenem Falle, deſſen ich oben erwähnte, hat der Angriff den entgegengeſetzten Erfolg gehabt. Rechne ich zuſammen, was mir bei umfangreicher Erfahrung als Summe kritiſcher Niedertracht mit factiſch erreichtem Zwecke im Gedächtniſſe

blieb, ſo reducirt es ſich auf ein Minimum. Von unternommenen Verſuchen wüßte ich, von gelungenen kaum. Dagegen, wenn von dem Segen die Rede ſein ſoll, den öffentliche Kritik, ſowohl wo ſie Verwerfliches niederſchlug, als wo ſie Schutz- und Pflegebedürftigen zu Hülfe kam, gehabt hat, ſo erfreut mich die Erinnerung an manche wohlgelungene Unternehmung. Nichts gleicht der Freude einer jungen ſchaffenden Kraft, die ſich, ſei es von wem es wolle, anerkannt, ergründet und dadurch in ihren Hoffnungen plötzlich erhoben fühlt. Es würde unmöglich ſein, dieſes Glück zu gewähren, wenn unſerer Deutſchen Kritik auch der geringſte Theil ihrer Freiheit verloren ginge. Jeder darf mitreden, wenn es ſich darum handelt, ob eine That oder ein Werk ſchön und gut oder häßlich und verwerflich ſei, und einem ehrlichen Menſchen, der, ſo gut er vermag, ſich darüber vernehmen läßt, daß ihm ein Gedicht oder ein Gemälde ſchön oder nicht ſchön erſcheine, daß es ihn begeiſtere oder kalt laſſe: einem ſolchen Kritiker damit zu kommen, nur Diejenigen, welche ſelber Gedichte oder Gemälde herzuſtellen im Stande ſeien, hätten das Recht, über den Werth von Gedichten oder Kunſtwerken zu ſprechen, würde wenig Erfolg haben. Künſtler und Nichtkünſtler, Studirte und Nichtſtudirte haben, wo es ſich um Beurtheilung von Kunſtwerken handelt, das Recht ſelbſtändigen freien Urtheils. Laſſen ſie etwas Albernes drucken, ſo wird das hier wie überall böſe Folgen für ſie ſelber haben; verleumden ſie, ſo wird das hier wie überall bald zu Tage treten; gerathen ſie vor gleichgültigen Dingen in Begeiſterung, ſo wird ihnen auch dies nicht hingehen. Nach ſeinem Paſſe wird aber weder Dieſer noch Jener gefragt. Ob eine Dichtung das Herz entzücke, erſchüttere oder ob ſie uns mit äußerlichen Effecten beängſtige, darüber mag Mancher ohne äußere Leitung zuweilen nicht ganz klar ſein; Andere aber ſind es, und denen kam ihre Wiſſenſchaft eben nur aus dem eigenen Herzen heraus. Ob ein Gemälde durch Schönheit, Wahrheit und Kraft uns zu einer höheren Anſchauung der Natur erhebe, oder ob es als geſchickte Wiedergabe des äußeren Scheines der Menſchen und Dinge uns höchſtens in Erſtaunen ſetze: dieſen Unterſchied herauszufühlen, braucht man weder ſelbſt geſchrieben noch gemalt

zu haben, ſondern es genügt ausgebildetes Gefühl und ein gewiſſes Maaß von Erfahrung. Die Aufgabe des gelehrten Kunſthiſtorikers iſt, die Wirkung der bildenden Künſte innerhalb der Entwicklungsgeſchichte der Völker feſtzuſtellen: dazu gehört Studium und eine Fülle von Kenntniſſen; die des Kunſtkritikers iſt, den Werth eines Kunſtwerkes für die Mitlebenden zu empfinden und zu Vortheil und Nutzen des Publicums das auszuſprechen: dazu braucht es feines Gefühl und die Gabe, ſich mitzutheilen.

Sei noch die äußere Form der Kritik erwähnt.

Ich ſagte oben, Bücher beſtehen, Kritiken vergehen; bei den Ausnahmen von dieſer Regel hatte ich ein Verhältniß im Sinne, das, wo es ſich um die augenblickliche Wirkung öffentlicher Beſprechungen handelte, als nebenſächlich nur angedeutet werden konnte. Ich ſprach nur von den Kritiken, die den Werken gleichzeitig ſind, von denen ſie handeln; reichen Werke und Kritiken in ſpätere Generationen hinein, ſo kann allerdings der Fall eintreten, daß ohne die gedruckte Kritik an das Werk überhaupt nicht mehr gedacht werden würde. Die Kritik von Büchern und Kunſtwerken hat eine literariſche Form geſchaffen, die von den vornehmſten Schriftſtellern angewandt. und ausgebildet worden iſt. Hier wird der Gegenſtand faſt zur Nebenſache. Eine unbedeutende, durch friſches Eintreten für den Moment aber zu Gedanken anreizende Arbeit liefert dem bedeutenden Geiſte den Stoff zu literariſcher Production. Was man ſelbſt über den Gegenſtand an Gedanken in ſich aufgeſpeichert trug, ſchießt nun zu einem Ganzen zuſammen und rundet ſich ab. Neue Gedanken treten hinzu. In der Friſche des unmittelbaren Entſtehens gehören ſolche Kritiken oft mit zum Werthvollſten, was ein Schriftſteller geſchaffen hat. Man erinnere ſich an Diderot's Beurtheilungen der Pariſer Ausſtellungen oder an Goethe's und Schiller's Recenſionen, in denen ein großer Theil ihrer äſthetiſchen und wiſſenſchaftlichen Anſchauungen zum Ausdrucke kam, an Leſſing's Beſprechungen von Büchern und Theateraufführungen. In der Art, wie die Abſichten eines Autors dargelegt und zugleich ein Urtheil über ſeine geſammte Thätigkeit abgegeben wird, zeigt ſich hier die Meiſterſchaft des Kritikers; bei Kunſtwerken in der Fähig-

keit, die Darſtellung im Worte umzuſetzen. Die Aufgabe, ein Kunſtwerk ſo zu beſchreiben, daß es ſich vor den Augen deſſen, der es gar nicht geſehen hat oder ſich ſeiner nur dunkel erinnert, organiſch aufgebaut, gehört zu den ſchwierigſten der Schriftſtellerei. Hier ſpielt perſönliche Begabung eine bedeutende Rolle und literariſche Cultur erſetzt ſie zuweilen nicht. Ich habe gelegentlich angeführt, wie ſich in Voltaire's ſämmtlichen Bänden, deren Inhalt doch eine Reihe Triumphe der franzöſiſchen Sprache in Darlegung von Gedanken und Verhältniſſen bildet, keine anſchauliche Beſchreibung einer Landſchaft findet, während Rouſſeau, erfüllt von der Gabe, die Natur uns vorzuführen, dieſe Kunſt auf Goethe vererbte. Goethe iſt entzückend als Landſchaftsmaler, hat aber auch, wo es ſich um Geſtalten handelt, Scenen bis in die feinſten Lichteffecte auszuführen gewußt. Menſchen und Dinge ſtehen ihm klar vor dem geiſtigen Auge wie dem ſchaffenden Künſtler ſelbſt. Am reinſten wirkt er in ſeinen Verſen. Der zweite Theil des Fauſt enthält eine Anzahl gleichſam abgeſchloſſener Gemälde, bei denen man die Schule unterſcheiden möchte, aus der ſie ſtammten: antik, italieniſch, niederländiſch, deutſch (im Sinne Dürer's). Wie anſchaulich und durchaus ſachgemäß ſind Goethe's Berichte über die eine Zeitlang in Weimar eingerichteten Concurrenzausſtellungen. Wo ſie von Meyer ſtammen, hat Goethe ſie überarbeitet. Speciell Goethe's einzelne Kunſtkritiken ſind von hohem Werthe und lehrreich. Was ihre Form anlangt, ſteht Goethe über Leſſing, dem das Leben die künſtleriſche Erziehung verſagte, der den Dingen zu nahe rückt, während Goethe ſie aus einiger Entfernung in behaglicher Sicherheit vornimmt. „Sicherheit" ſoll hier das Gefühl vollendeter Erziehung in künſtleriſchen Dingen ausdrücken, deren Goethe ſich wohl bewußt ſein durfte.

Goethe war nicht nur bei den Künſtlern jedes Zeitalters, ſondern auch bei den Schriftſtellern in die Schule gegangen. Unter den antiken Autoren ſtehen in Beſchreibung von Kunſtwerken Lucian und Philoſtratus an vornehmſter Stelle. Seltſam, jener, der bei weitem gewiegtere Autor, bringt es in ſeinen Darſtellungen nicht zu rechter Farbe und Beleuchtung; Philoſtratus, mag gegen ihn

geſagt werden was da will, beſchreibt unübertrefflich gut. Sein Ton iſt der des unſchuldigen Erzählers, der zu Kindern redet. Die Anſchauungen ſpringen vor uns auf. Es iſt ein Stück homeriſches Talent in Philoſtrat. Man leſe, wie liebenswürdig, wenn auch aus zweiter Hand, Goethe eine Reihe Stücke von ihm überſetzt hat. Die heutige Kunſtkritik hat es, gleich der modernen erzählenden Dichtung, in der Wiedergabe maleriſcher Effecte weit gebracht, geht aber nicht immer nach den Grundſätzen zu Werke, die ſich für richtige Beſchreibung eines Gemäldes wohl aufſtellen laſſen.

Die richtige Deutung eines Gemäldes und ſeine Beſchreibung zeigen dem ſchaffenden Künſtler ſogleich, ob der Schriftſteller ihm ebenbürtig ſei. Jedes Kunſtwerk hat gewiſſe Stellen, in denen der Künſtler ſein Beſtes gegeben zu haben glaubt: auf dieſe ſofort hinzuzeigen und dem Künſtler den Beweis zu führen, daß man verſtanden habe, was er gewollt und erreicht oder auch nicht erreicht habe, erfüllt ihn mit Hochachtung vor dem Blicke deſſen, der ihn beurtheilt.

Es gibt eine Reife der Erfahrung, die einen gebildeten Mann befähigt, über geiſtige Production jeder Art ein gehaltreiches und förderndes Urtheil abzugeben. Er und ſeines Gleichen, mögen ſie nun ſich privatim ausſprechen oder ihre Anſicht gedruckt zu erkennen geben, ſind die, von denen die öffentliche Meinung getragen wird. Er wird, wenn er ſeiner Neigung nach ſich zum Realismus in der Kunſt bekennen ſollte, ein in idealem Sinne geſchaffenes Kunſtwerk auf den geiſtigen Gehalt hin trotzdem wohl zu ſchätzen wiſſen, und wiederum, wenn er etwa auf Seiten der Idealiſten ſteht, eine aus der realiſtiſchen Schule ſtammende Arbeit oder ein aus deren Anſchauungen heraus wirkendes großes Talent anerkennen, ohne darum ſeinen eigenen Standpunkt zu verleugnen.

Erſchien zuerſt im 9. Heft der Deutſchen Rundſchau von 1887.

IX.

Die Berliner Jubiläumsausſtellung.

1887.

Lugano, im September.

Meine Abſicht iſt nicht, auf den folgenden Seiten einen umfaſſenden Bericht über die Ausſtellung zu geben, ſondern, anknüpfend an eine kleine Anzahl von Werken, Gedanken auszuführen, die mir in Erinnerung an ſie gekommen ſind.

1. Der Antheil der Archäologie.

Der Anblick, der beim erſten Durchſchreiten des Ausſtellungsgebietes am tiefſten ergreift, iſt der des Tempels des Zeus von Olympia. Friſch, als hätte ihn der griechiſche Architekt eben vollendet, ſteht er da. Man hat ihm einen fremden Unterbau gegeben, einen barocken Obelisken ſo vor ihn geſtellt, daß die Façade wie in zwei Hälften geſchnitten wird, es erheben ſich zudem ringsherum die Straßenfronten von Berliner Häuſern: all das nimmt dem Anblicke nichts von ſeiner Wirkung. Unſer Auge weiß das Unharmoniſche ſolcher Zuſammenſtellungen zu überſehen. Schinkel ſprach nur einen allgemein gültigen Satz aus, wenn er meinte, der moderne Architekt dürfe Bauten verſchiedener Stilarten nebeneinanderſetzen. Ich ſpreche in Erinnerung an Alles, was ich kenne, aus, daß mir niemals ein Bauwerk das Gefühl von Erhebung, ſtiller Größe, feierlicher Schönheit gegeben hat, wie es dieſer Tempel mir gibt. Ein reines herrliches Ebenmaaß beherrſcht ſeine Formen. Wer jemals daran gezweifelt hätte, daß die Griechen des erſten Jahrtauſends vor Chriſtus innerhalb der großen Brüderfamilie der Europa bevölkernden Nationen im Baufache mehr verſtanden als

ihre nach ihnen mit Werken der Architektur hervortretenden andern Geschwister: hier wird er Sicherheit gewinnen, daß dem so sei und daß jeder Architekt, möge er später nun Kirchen, Schlösser, Hôtels, Eisenbahnhöfe oder Magazine aufführen wollen, wenn seinen Werken der befriedigende Reiz der Harmonie nicht fehlen soll, dessen kein Bauwerk entbehren sollte, bei den Griechen zu lernen habe. Nicht um Magazine in Form dorischer Tempel zu errichten, sondern um die Augen für Arbeit jeder Art und jeden Stiles vorweg zu üben. Der uralte Satz, daß Architektur versteinerte Musik sei, drängt sich uns vor diesem olympischen Tempel wie eine ganz moderne Bemerkung auf, die man selber im Momente gefunden zu haben glaubt. Eine beherrschende Melodie, ein feierlicher Marsch etwa, unter dessen Klängen ein Volk von Helden in den Kampf zieht, scheint aus den Säulen dieses Tempels uns entgegenzudröhnen.

Er erhebt sich, wie man ihn hier neu errichtet hat, auf einer Terrasse, zu der, eingeschlossen von vorspringenden Treppenwagen, Stufen breit hinaufführen. An den Seiten dieses Unterbaues und der Treppenwangen erblicken wir bildlichen Schmuck. Ein Theil der berühmten pergameniſchen Basreliefs, die unser Museum besitzt, ist in restaurirtem Zustande in Abgüssen dafür verwandt worden. So etwa also haben diese Sculpturen in den Zeiten gewirkt, wo sie noch unversehrt in Pergamon an Ort und Stelle waren. Die Compositionen zeigen sich in vollem Zusammenhange, der ihnen, der vielen Lücken wegen, im Museum abgeht: Episoden des Kampfes zwischen den Göttern und Giganten, der den Inhalt dieses ungeheuren Kunstwerkes bildet. —

Der Tempel des Zeus von Olympia, wie er auf dem Gebiete der Berliner Jubiläumsausstellung aufsteigt, ist ein Ehrendenkmal der Wissenschaft. Wieviel mußte zusammentreffen, damit wir dieses Anblickes theilhaftig würden. Um diesen Tempel in wieder hinzustellen, wie er vor uns aufragt, d. h. um ein unsichtbar gewordenes Bauwerk in ein leibhaftiges, sichtbar zurückzuschaffen, bedurfte es in erster Linie der Kunde und Energie der Archäologen. Aber diese hatten hier nicht allein das zu thun, was ihres Faches war, sondern mußten die Regierung für ihre Pläne gewinnen.

Ohne die erwartungsvolle Theilnahme des Publicums zugleich aber, und ohne die Ueberredung derer, die die nöthigen Summen vom Parlamente erlangen, wäre nichts geſchehen.

Es bedurfte, um dieſe Factoren, die Archäologen ſelbſt mit einbegriffen, zu ſchaffen, eines Doppelten: der Deutſchen Gelehrſamkeit, die ſich vertraute und der das Publicum vertraute, und des allgemein verbreiteten durchdringenden Gefühles von der Wichtigkeit und Größe der Unternehmung. Als Urheber dieſer Gelehrſamkeit und dieſer Geſinnung ſtehen zwei Männer da, denen wir perſönlich freilich nicht mehr danken können. Ohne Winckelmann, deſſen Seele zuerſt der Deutſche Spiegel griechiſchen Daſeins wurde, das er ſeiner Zeit als ein uns verwandtes und unentbehrliches vor die Blicke brachte; ohne Goethe, der als Commentator der Lehre Winckelmann's den Deutſchen erſt völlig zeigte, was in ihr enthalten ſei; und ohne die Goethe umgebende und ſeinem Einfluſſe ſich hingebende Generation Deutſcher Geſchichtsforſcher und Philologen, die unſere Schulen mit dieſen Anſchauungen erfüllten, würde unſere heutige Alterthumskunde ein machtloſes Herumwühlen im Gerümpel der Vorwelt ſein und die wiedererbauende Kraft niemals erlangt worden ſein, als deren Symbol der Tempel von Olympia vor uns ſteht. Aus dieſer Schule gingen Curtius und Brunn hervor, deren Namen ruhmvoll mit Olympia und Pergamon verknüpft ſind. Der eine, indem er ſelbſt an Ort und Stelle die Decke wieder aufhob, unter der die zertrümmerte Herrlichkeit begraben lag, als ob es für ewige Zeiten ſein ſollte. Der Andere, indem er für ſein Theil nicht weniger that. Sculpturen, deren Weſen man früher nicht zu deuten wußte, erkannte er in Zeiten, als noch Niemand daran dachte, in Pergamon ſelbſt nachzuforſchen, als die Denkmäler einer dort heimiſchen Bildhauerſchule. Darauf hin erſt wurde dann geſucht und gefunden und die ungeheure Laſt des marmornen Schatzes nach Berlin in Bewegung geſetzt. —

Zwiſchen dem Tempel und dem Unterbau aber waltet ein Gegenſatz. Jedes Auge muß empfinden, daß dieſe beiden Theile nicht zuſammengehören. Viele Generationen lebten zwiſchen der Entſtehung der die Tempelfront zierenden Sculpturen und der

den Unterbau umgebenden. In jenen haben wir Verſuche der Bildhauer vor uns, welche arbeiteten, ehe Phidias gekommen war; in den pergameniſchen Werken dagegen Werke der letzten Ausläufer der von Phidias geſchaffenen griechiſchen Sculptur. Und auch in dieſer Disharmonie wohnt ein ſymboliſcher Gedanke. Mahnte uns der herrliche Anblick eben an das, was Deutſche Wiſſenſchaft, von Geſchlecht zu Geſchlecht für ſich ſelbſt fortbauend und zugleich von Geſchlecht zu Geſchlecht das ganze Volk vom Gefühle des Werthes ihrer Arbeit erfüllend, hervorzubringen vermocht hat, ſo wird von der Errichtung dieſes ſelben Tempels vielleicht einmal das Abbrechen all dieſes Ruhmes datirt werden müſſen.

Ich will über Verhältniſſe, die ich früher nur angedeutet habe, jetzt ausführlicher ſprechen. Von dem Gebiete der Neueren Kunſtgeſchichte aus iſt ein Gegenſatz in das der Archäologie hineingetragen worden. Es gibt eine doppelte Art, die Neuere Kunſtgeſchichte zu behandeln. Die eine iſt die des Sammlers. Auf der Liebe zu den einzelnen Werken der Kunſt beruht ſie. Von Stück zu Stück fortſchreitend, vermehrt der Sammler ſeinen Beſitz, im Hinblicke zugleich auf Alles, was anderen Sammlungen neben der ſeinigen eigen iſt. Von jedem möchte er wiſſen und ſich ſeine Echtheit, den Zuſtand ſeiner Erhaltung, den Weg, den es ſeit ſeiner Entſtehung zurücklegte, und über die Preiſe unterrichten, die dafür gezahlt worden ſind. Von eigenen und fremden Reichthümern umgeben, trägt er die unendlichen Kenntniſſe in ſich zuſammen, deren der Kenner bedarf, um ſich als Kenner zu fühlen, und wo es ihn reizt, die Reſultate ſeiner Erfahrung oder ſeine Vermuthungen dem Publicum mitzutheilen, werden es einzelne Theile dieſer Reichthümer ſein, an die ſeine Betrachtungen anknüpfen. Dieſe geiſtige Arbeit wird auch in ihren höchſten Leiſtungen von beſtimmten ſichtbar daſtehenden Kunſtwerken ausgehen. Die glänzendſten Leiſtungen in dieſer Richtung ſind Crowe's und Cavalcaſelle's Bücher über italiäniſche und niederländiſche Kunſt, in denen, ſo frei ſie die Geſchichte der künſtleriſchen Entwicklung der italiäniſchen und niederländiſchen Künſtler zu geben ſcheinen, das an Werken heute noch Vorhandene zur Grundlage des hiſtoriſchen Aufbaues gemacht worden iſt. In der

chronologiſch exakteſten Feſtſtellung der Entſtehungsdaten, in der Herbeiſchaffung aller Nachrichten über die Schickſale der Werke, in der Prüfung ihres heutigen Zuſtandes liegt die Kraft der aufgewandten Arbeit. Wie wenig iſt den Blicken dieſer Kenner entgangen und unberückſichtigt geblieben!

Was im Gegenſatz zu dieſer intimen Beſchäftigung mit den Werken der Künſtler nun doch aber als Kunſtgeſchichte in höherem Sinne gelten müſſe, zeigt ſich am klarſten, wenn ich die Bücher aufzähle, die von den heute wirkſamen öffentlichen Lehrern der Neueren Kunſtgeſchichte an den preußiſchen Univerſitäten verfaßt worden ſind. Juſti ſchrieb ſein Buch über Winckelmann, Schmarſow über Melozzo de Forli, Frey über die Loggia dei Lanzi, Thode über Franz von Aſſiſi, ich ſelbſt über Michelangelo und über Raphael. Dieſe Arbeiten gehen aus von der geiſtigen und bürgerlichen Entwicklung der Jahrhunderte. Die Cultur des 18. Jahrhunderts, die Zuſtände des auslaufenden Quattrocento, die Entwicklung florentiniſcher öffentlicher Verhältniſſe im 13. und 14., das wunderbare Eingreifen des religiöſen Umſchwunges im 13. Jahrhundert u. ſ. w. lieferten die Geſichtspunkte. Religiöſes, politiſches, literariſches Leben nimmt in dieſen Darſtellungen ſo großen Raum ein, daß das künſtleriſche zuweilen mehr als billig zurückzutreten ſcheint. Wie aber wäre es ohne dieſen Zuſammenhang richtig zu deuten?

Nun ſpreche ich Alles aus, was zu wiſſen nöthig iſt, um den jetzt innerhalb der Archäologie ausgebrochenen Zwieſpalt verſtändlich zu machen, wenn ich ſage, daß die eben dargeſtellte doppelte Arbeit auf dem Gebiete der Neueren Kunſtgeſchichte auf dem der Alten Kunſt bisher nicht vorhanden war, daß die mit Goethe und Winckelmann beginnende Auffaſſung von der Entwicklung der Kunſt als eines nur im Hinblick auf das mitfortſchreitende geſammte geiſtige Leben der Völker verſtändlichen Elementes bisher der Geſichtspunkt war, von dem hier ausgegangen wurde, und daß heute der Verſuch gemacht wird, jene getheilte Thätigkeit der Neueren Kunſthiſtorie auch in der Archäologie zur Geltung zu bringen. Nicht aber ſo etwa, daß die Arbeit im Sinne des Sammlers, wie ich ſie charakteriſirte, künftig neben der Arbeit im Sinne des Hiſtorikers nebenherzulaufen

habe, ſondern indem die letztere für eine gewiſſe Zeit gänzlich zu unterbrechen ſei. Für eine Reihe von Jahren ſollen von nun an keine anderen Archäologen als die vom Staate erzogenen, für den Staat thätigen, wiſſenſchaftlichen Beamten arbeiten, die zumeiſt mit dem Spaten zu thun haben. In einer, ihrer Faſſung und der Art ihrer Herausgabe nach offenbar für weitere Kreiſe berechneten Rede, die Otto Benndorf Anfang dieſes Jahres in der Wiener Akademie der Wiſſenſchaften hielt, wird die neue Theorie ausgebreitet*).

Winckelmann und Goethe, die Hauptvertreter der, Benndorf zufolge, veralteten Anſchauung nahmen Blütheepochen der Kunſt an, deren Repräſentanten, die großen Künſtler, ſich ſo hoch über die ſie umgebenden anderen Künſtler erhoben, daß kein gemeinſamer Maaßſtab für beide Theile möglich ſchien. Was vor und nach den größten kam, ſteht ſo weit unter ihnen, daß es neben ihnen faſt unerheblich erſcheint. Die Entwicklung der Kunſt böte in einem Bilde etwa den Anblick einer mäßigen Erhebung durch Jahrhunderte, aus der dann zu Zeiten Berge ſich erheben, deren Gipfel völlig zu erkennen das ſie umgebende Gewölk verbietet; weiterhin ſinkt die Kunſt dann wieder zur alten Tiefe herab. Der neuen Schule zufolge — deren Programme ich dieſen Vergleich entnehme — hat man die Tiefe vor und nach der Blüthe bisher viel zu niedrig, die Berge viel zu hoch angenommen. Benndorf nach ſteigt die Kunſt und fällt in natürlichem, nothwendigem Wechſel, wir haben das Bild eines geſtreckten Höhenzuges vor Augen, aus dem in verſchiedenen Epochen ſich gewiſſe Theile wohl über die Durchſchnittslinie erheben, dem jene unermeßlichen Gipfel aber fehlen, die Goethe annimmt. Die Epoche Goethe's und Winckelmann's, beſchränkt auf eine gewiſſe Armuth an Material, ſei nicht im Stande geweſen, zu erkennen, was heute klar vorläge: ſie habe nichts von der Thätigkeit der mittleren Talente gewußt, die man neben den größten Meiſtern nicht gehörig in Anſchlag brachte, und die ſowohl die mittleren Höhenſpitzen um ſie her, als auch die verbindenden

*) Ueber die jüngſten geſchichtlichen Wirkungen der Antike. Wien, 1885.

Höhenzüge zwiſchen ihnen repräſentirten. Das heute zu conſtatirende Daſein dieſer mittleren Höhen aber gebe die Erkenntniß, die höchſten Spitzen denn doch um einen gewiſſen Betrag weniger hoch zu denken, und höbe auch dadurch, daß dieſe Spitzen innerhalb beſtimmter Gebirgspartien lägen, das plötzlich Aufſteigende ihrer Erſcheinung auf. In Phidias alſo wäre nicht plötzlich aus dem flachen Sande pyramidenartig ein Gipfel emporgeſtiegen, ſondern lange und allmälig hob ſich vor ihm bereits der Boden, ſo daß ſeine Arbeit endlich als etwas Natürliches, ja als etwas Gefordertes ſogar erſcheinen könnte.

Es gibt ähnliche Conſtructionen der Geſchichte der Literatur, des politiſchen Lebens, auch wohl der Philoſophie. Die großen Dichter, Staatsmänner, Philoſophen erſcheinen ihr zufolge als längſt vorbereitet. Die Wege waren ihnen geebnet, ihr Eintreten durfte, man möchte ſagen, gefordert werden. Dem entſpräche allerdings dann die Sicherheit, mit der Benndorf den zukünftigen Größen die Wege bereiten zu können glaubt. Einſtellen werden ſie ſich gewiß. Wir heute, ſagen die Neuen Archäologen, wenn ich Benndorf's Rede recht verſtehe, haben auf hiſtoriſche Betrachtung der Kunſt im älteren Sinne einſtweilen überhaupt zu verzichten; wir arbeiten nur, damit die großen Kunſthiſtoriker, die zu rechter Zeit ſicherlich einſt kommen werden, ſich beim Zuſammenſchleppen von Material nicht aufzuhalten brauchen.

Schon der Gedanke freier Selbſtbeſtimmung, der uns alle heute beherrſcht, widerſpricht der wunderlichen Tyrannei, mit der man zur einſtweiligen Verzichtleiſtung auf eigene conſtructive Ideen nöthigen möchte. Glaubt Benndorf, wenn endlich einmal der Tag gekommen ſein werde, wo alle Schätze des durchwühlten Bodens mit Hilfe der vom Staate erzogenen kunſthiſtoriſchen Beamten gewonnen und in Muſeen untergebracht worden ſind, und wo der Staat nun die Erlaubniß geben dürfte, jetzt die große neue Kunſtgeſchichte in Angriff zu nehmen: glaubt er, es bedürfe dann nur dieſer Erlaubniß, um das Werk aus dem Geiſte eines von der Vorſehung dann zu liefernden Mannes herauszulocken? Ich fürchte, es werde vor Allem dann an dem fehlen, was ich die Atmoſphäre

nenne, in der ein ſolches Buch gediehe. Es könnten inzwiſchen dann noch ganz andere Seceſſionen ſtattgefunden haben. Während die Neuen Archäologen heute von Winckelmann und Goethe ſich abwenden, könnten Andere ſich von der Archäologie überhaupt abgewandt haben. Eins unſerer in Berlin wöchentlich erſcheinenden Blätter hat begonnen, kurze Ausſprüche von Männern zu bringen, die mit dem öffentlichen Unterrichte zu thun haben und die der Anſicht ſind, es müßten neue Wege geſucht werden, wenn die nachwachſende Jugend nicht zu Schaden kommen ſolle. Unter dieſen Autoritäten wendet eine ſich gegen die griechiſche Mythologie. Sie erachtet Venus und ihre Abenteuer als bedenklich*). Man ſolle, habe ich äußern hören, den Kindern lieber Geſtalten der vaterländiſchen Geſchichte ins Gedächtniß bringen.

Meinem Gefühle nach gehen wir, was den öffentlichen Unterricht anlangt, der Bildung von Parteien entgegen, die es nicht bloß bei gelegentlichen perſönlichen Kundgebungen, wie die obige iſt, bewenden laſſen, ſondern Forderungen ſtellen werden. Sollte, wenn dergleichen erſt einmal in den geſetzgebenden Verſammlungen weiter zur Sprache kommt, und in einer derartigen Anſchauung der griechiſchen Mythologie unſere nachwachſende Künſtlerſchaft erzogen wird, unſere jungen Archäologen dagegen von der griechiſchen Literatur abgeſehen, Goethe's und Winckelmann's Anſchauungen als überwunden betrachten und die Beſchwerung des Gedächtniſſes mit ihnen als unnöthig unterlaſſen, in zwanzig bis dreißig Jahren noch das Bedürfniß nach einer „Geſchichte der Antiken Kunſt" überhaupt empfunden werden?

---

*) Jedermann weiß, wie gewiſſe mythiſche Perſonen und Ereigniſſe, die, aus ihrer eigenthümlichen Atmoſphäre in die des bürgerlichen Daſeins verſetzt und nach den Geſetzen des menſchlichen Verkehres abgeſchätzt, verwerflich erſcheinen würden, gleichwohl als Symbole höchſter Art dienen und als ſolche von allen Generationen im ehrfürchtigen Vertrauen, ihre Bedeutung könne nicht verkannt werden, wiederholt worden ſind. Venus, oder Aphrodite, ſteht als Symbol des griechiſchen Schönheitsbegriffes ſo hoch, daß auch Kindern ohne Schaden von ihr erzählt werden kann. Welches Märchen übertrifft an Schönheit und Unſchuld die Geſchichte Pſyche's?

Dieſe Lehre, als hätten ſich die Neuen Ausgrabungsarchäologen ſo ſtreng an ihre Aufgabe zu halten, daß die Bearbeitung der neu zu entdeckenden Werke der antiken Kunſt mit Hilfe der ſprachlichen Denkmäler einſtweilen ausgeſchloſſen bleiben ſolle, hat den Widerſpruch aus dem Schooße der eignen Familie endlich erweckt. Freilich läßt ſich die Stimme, die die Rechte der claſſiſchen Philologie wahrt, mit einem gewiſſen Mangel an Accent vernehmen, auch unterzeichnet der Verfaſſer des Artikels der „Preußiſchen Jahrbücher“, im Februarhefte 1886, „Wandlungen innerhalb der claſſiſchen Archäologie“ ſich nur mit J. B. Allein dieſer faſt bittende Ton der Rede hebt die Kraft der vorgebrachten Darlegungen nur um ſo ſchärfer hervor. J. B.'s Beſtreben iſt, zu zeigen, wie die Neue Archäologie, ſich losſagend von der bisherigen humaniſtiſchen Auffaſſung der Philologie und verzichtend auf eigne Schöpfung einer Geſchichte der antiken Kunſt, zufrieden mit der Rolle, deren künftigem Verfaſſer das Material zu bereiten, ſich auf einen künſtlichen Standpunkt ſtelle und ihre Wiſſenſchaft, ſtatt ſie zu erhöhen, erniedrige.

Berlin ſelbſt ja liefert das Material, um zu zeigen, mit welcher Ueberſchätzung ihrer Erfolge die Archäologen der neuen Schule vorgehen. Denn wie werthvoll unſere pergameniſchen Basreliefs auch ſein mögen, wie groß ſowohl das Staunen und die Bewunderung der vor den daliegenden Steinmaſſen vorbeipromenirenden Menge, als das Verdienſt derer ſei, die deren Ueberführung nach Berlin bewirkten: über die Stellung, die dieſe Basreliefs ihrem künſtleriſchen Werthe nach einnehmen, kann kein Zweifel herrſchen. Sind die am olympiſchen Tempel ſichtbaren, der Höhe wegen allerdings ſchwer erkennbaren Bildwerke Proben deſſen, was man vermochte (oder auch noch nicht vermochte), ehe Phidias kam, der der griechiſchen Sculptur erſt die Macht verlieh, das Herrlichſte zu leiſten, ſo zeigen die pergameniſchen Basreliefs, wie tief, was den geiſtigen Inhalt anlangt, im Laufe der griechiſchen Kunſtentwicklung ſelbſt noch, bei völlig erhaltenem Beſitz der äußerlichen Wirkung die Sculptur herabging. Denn innerhalb des geſammten Beſtandes der erhaltenen Werke der pergameniſchen

Künſtler (von deren Arbeiten, neben den Basreliefs des Gigantenkampfes, auch andere einzelne Stücke nach Berlin gelangten) ſind unſere Arbeiten zwar die effectreichſten, was den geiſtigen Gehalt und die künſtleriſche Arbeit aber anlangt ſehr ungleich. Die von ſtreitenden Göttern und Giganten erfüllten Schlachtepiſoden tragen in einzelnen Theilen den Charakter eines Kampfes zwiſchen höheren und niedrigeren Mächten ſo wenig, daß von handwerksmäßiger Rohheit geſprochen werden könnte. Andere, in den europäiſchen Muſeen längſt vorhandene, nur früher nicht als Erzeugniſſe ein und derſelben Schule erkannte Sculpturen, der „ſterbende Fechter" z. B., zeigen die Eigenthümlichkeiten der pergameniſchen Schule beſſer und vortheilhafter. Ich habe den Gelehrten oben genannt, der dieſe pergameniſche Kunſt zuerſt als ſolche erkannt, ihre Eigenthümlichkeit feſtgeſtellt und die betreffenden Werke ihr zugetheilt hat. Und als ſpäter dann die pergameniſchen Basreliefs in Berlin dalagen, wer hat ſie zuerſt ihrer künſtleriſchen Bedeutung nach richtig abgeſchätzt? — wiederum Brunn, der niemals in Kleinaſien die Erde ſelbſt bei Seite ſchürfte, ſondern der mit dem beſchränkten Materiale arbeitend, das die Muſeen ihm darboten, die er kennen lernte, auch heute ſeine Verſuche eines Weiterbaus der antiken Kunſtgeſchichte im Sinne Winckelmanns ſtill fortführt. Brunn's Vergleichung dieſer Arbeiten mit den literariſchen Erzeugniſſen einer pergameniſchen Schriftſtellerſchule, die bei großen Worten wenig Gedanken producirte, trifft zu. Und ſo auch wird die Vergleichung der atheniſchen Sculptur mit der atheniſchen Dichtkunſt, beide zuſammen das höchſte Phänomen der Schöpferkraft des europäiſchen Geiſtes, die griechiſche Sculptur unter Phidias als eine Erhebung zu Höhen fortbeſtehen laſſen, die der Blick der betrachtenden Gelehrten nur bis zu dem Gewölke verfolgen kann, das dem Auge weiterzudringen verbietet. Welche Ausgrabungen ſollen die zerſtörten Werke des Phidias jemals wieder ans Licht ſchaffen? Woher ſollen wir den Maaßſtab für die Größe dieſes Mannes heute nehmen, als aus unſerem eigenen Gefühle? Ich verweiſe auf Virchow's Rede in der Berliner Naturforſcherverſammlung, wie er die bahnbrechenden Geiſter in der Naturwiſſenſchaft als völlig auf

ſich beruhende Männer hinſtellt. Wie er ſich nicht anmaaßt, die Kraft zu beſtimmen, die ſie zu den Lichtblicken führte, mit denen ſie die Jahrhunderte in Erſtaunen ſetzten. Nicht anders haben die großen Dichter und bildenden Künſtler dageſtanden, deren höchſte Schöpfungen immer nur aus ſich ſelbſt zu erklären ſein werden, ſo weit ihre Erklärung überhaupt möglich iſt.

Mögen die Erfolge von Ausgrabungen noch ſo groß ſein: Alles, was unſere Zeit und die auf die unſrige folgende an antiken Sculpturen aus der Erde wieder ans Licht bringen könnte, kann doch nur eine Sammlung von Fragmenten eines, wie Goethe ſagt, zerſtörten Kunſtkörpers ſein, der als Ganzes für immer verloren bleiben muß. Immer wird man bei der Darſtellung der Thätigkeit der großen griechiſchen Bildhauer und Maler auf das zumeiſt angewieſen ſein, was die begeiſterte Anſchauung der ganzen Epoche, in der ſie wirkten, in unſerer Phantaſie erſtehen läßt. Niemand glaubt heute noch an ſogenannte exakte Geſchichtsſchreibung. Nur von Gewiſſenhaftigkeit kann die Rede ſein. Man vergleiche doch bei den erſten, das entſchiedenſte Vertrauen erweckenden Hiſtorikern unſerer Zeit die Capitel, in denen ſie ſich über dieſelben Epochen und Männer ausſprechen. Welcher Cäſar iſt der richtige, der Mommſen's oder der Ranke's? Alles beruht auf der Potenz deſſen, der ſchreibt. Zwei, drei Sculpturen verrathen dem Kunſthiſtoriker, der ihre Sprache wirklich verſteht, mehr, als ganze Muſeen einem anderen, deſſen Geiſt ſich ihnen gegenüber nur zur Herſtellung eines ausgezeichneten Kataloges erheben kann. Das Material, das Goethe und Winckelmann ihrer Zeit benutzten, war ſicherlich beſchränkter als was wir heute beſitzen, der unergründliche Geiſt beider Männer aber erkannte in dem, was ihnen vor Augen ſtand, ſo Viel und trug einen ſolchen Reichthum von Ideen von allen Seiten in dieſe Betrachtung mit hinein, daß ihre Gedanken von unermeßlichem Werthe ſind. Bekannt iſt Brunn's ſchöner Aufſatz, in dem Goethe's Deutung der Laokoongruppe neu zu Ehren gebracht worden iſt. Ich ſelbſt habe ausführen dürfen, wie Goethe, bei all dem geringen Materiale, das ihm zu Gebote ſtand, die Probleme der Raphaelforſchung bereits richtig formulirte, Ge-

danken, die in den auf ſeinen Tod folgenden 50 Jahren nicht gekannt worden ſind, heute aber wieder ans Licht treten. Es gab Zeiten, wo man gegen Goethe vorbrachte, er habe ſich nur als Dilettant in vielen Wiſſenſchaften beſchäftigt. Virchow beſchränkt ſich heute darauf, einfach zu conſtatiren, Goethe ſei kein zünftiger Gelehrter geweſen, was für ſeine Arbeit gewiſſe Nachtheile mit ſich gebracht habe. Wie hoch aber ſtellt Virchow dieſe Arbeit an ſich! Meiner Anſicht nach war die ungeheure Ausbreitung des Goetheſchen Geiſtes nach vielen Seiten eine der Urſachen, warum er in beſtimmten Richtungen ſo wichtige Beobachtungen machte, eben ohne zünftiger Fachgelehrter zu ſein. Ein Glück für uns, daß der weltumfaſſende Geiſt dieſes Mannes ſo tief in unſere Gedanken eindringt. Wird auf dem Gebiete der Archäologie der Zuſammenhang mit Goethe und Winckelmann aufgehoben, ſo wird ſich auch das Bewußtſein verlieren, daß wir heute die humaniſtiſche Bewegung der Generationen fortſetzen, die die Anfänge unſeres Jahrhunderts mit ihrem Streben erfüllten, und die Fähigkeit, vom höheren wiſſenſchaftlichen Geſichtspunkte aus eine Geſchichte der antiken Kunſt zu ſchreiben, ja ſchließlich der Wille, ſie zu ſchreiben, wird ſich bei den folgenden Generationen nicht mehr finden. Ich würde, wenn die Ideen Benndorf's für Neuorganiſirung des „archäologiſchen Betriebes" (wie J. B. richtig ſagt) durchdrängen, darin einen Rückſchritt ſehen. Als einen großen Erfolg bezeichnet ſeine Rede die Umgeſtaltung des Deutſchen Inſtitutes in Rom in eine „archäologiſche Fachakademie". Doch wohl nur ein Wunſch, den er ſo zu erkennen gibt, und nicht die Mittheilung einer übrigens nicht bekannten Thatſache. Unſer Deutſches Inſtitut in Rom, das auf ſeiner internationalen breiten Grundlage der Erhöhung zu einer hiſtoriſchen Univerſität erſten Ranges fähig iſt und deſſen Exiſtenz den Neid der Franzoſen und Italiäner erregt, kann nicht dieſes Ende nehmen. Den Werth tüchtiger Vorbereitung für die vom Staate geleiteten Ausgrabungen wird Niemand in Abrede ſtellen. Muſeumsbeamten, wie auch Bibliothekare, brauchen heute mehr als bloß allgemeine hiſtoriſche oder philologiſche Vorbildung. Rom iſt auch eine gute Stelle, ſie zu gewinnen. Rationell aber wird ſein,

dieſe techniſche Inſtruction nur zu einem Theile des univerſellen hiſtoriſchen Studiums zu machen, dem das Deutſche Inſtitut in Rom in weitem Umfange dienen ſoll. Das Deutſche Inſtitut in Rom hat die Miſſion, eine der Centralſtätten für die geſammte Italien betreffende hiſtoriſche Forſchung zu werden. —

Nachdem ſo viele Jahrhunderte hindurch der Feſtjubel des griechiſchen Volkes zum Tempel des Zeus aufgetönt, wurde es endlich doch ſtill um ihn. Aufrecht aber noch ſtand er da. Wer weiß wie lange. Dann regte ſich der Boden unter ihm und im Aufbeben der Erde ſtürzte er zuſammen. Länger als ein Jahrtauſend ſchwemmten Flußwellen und Regenſtröme Erdreich über ſeine Reſte und endlich lag die Ebene wieder da als ſei jungfräulicher Boden immer hier geweſen. Dann kamen Deutſche, gruben, ſahen, erkannten und fügten wieder zuſammen mit unendlichem Eifer und Spürkraft, was zerbrochen und zertrennt war, und heute ſteht er im fernen Norden neu aufgerichtet da, als hätten die Hände des Banmeiſters und ſeiner Leute eben die letzte Arbeit gethan.

Ich wollte, es käme Jemanden in den Sinn, den Tempel, nicht in bloßer Façade und in Putzwerk, ſondern aus würdigem Materiale ganz und völlig, an paſſender Stelle wieder aufzurichten. Es gehörten nicht einmal übermäßige Summen dazu. Der Deutſchen Archäologie, wie Winckelmann und Goethe ſie ſtifteten, könnte mit einer Inſchrift darin gedacht werden. Auch derer, die ſie heute noch in dieſem Sinne bei uns vertreten: Curtius und Brunn.

II. Die Sculpturen.

Die Ausſtellung trägt den Namen Jubiläumsausſtellung, weil ſie ein Jahrhundert preußiſcher Kunſtpflege repräſentiren ſoll. Dem Publicum wird der Anſchein einer hiſtoriſchen Entwicklung dargeboten. Da die Werke ſo aufgeſtellt worden ſind, daß ſie nirgends der ſyſtematiſchen Belehrung, ſondern, unter Beigabe von reichlicher Muſik und Gelegenheit zu leiblicher Erquickung, ebenſoſehr dem Vergnügen als dem Studium dienen, ſo wirkt die Ausſtellung nicht ermüdend. Das Publicum, das über das Schulalter doch hinaus

iſt, wehrt ſich gegen Eindrücke, mit deren Empfang eine Art Rückkehr in die verlaſſene Dienſtbarkeit der Jugend verbunden zu ſein ſcheint. Wiſſenſchaftlich geordneten Sammlungen gegenüber, auch wenn es ſich ihrer Macht fügt, wird es leicht ablehnend geſtimmt. Muſik und erfriſchendes Getränk dagegen deuten an, daß es der Herr ſei, und befördern die unbefangene Entgegennahme auch des geiſtigen Genuſſes.

Die „hiſtoriſche Abtheilung“ nimmt nur wenige Säle des weit ſich ausbreitenden Ausſtellungsgebäudes ein. Ihre beiden ſchönſten Stücke ſind trotzdem die ſchönſten unter allen Sculpturen der geſammten Maſſe: das Denkmal des Grafen von der Mark von Schadow, um es in hiſtoriſcher Ordnung zuerſt zu nennen, und die Coloſſalbüſte der Königin Luiſe von Rauch. Dieſe beiden Werke unſerer erſten beiden Bildhauer werfen einen Schatten auf alles nachher Entſtandene.

Schadow hat das Schickſal gehabt, von Rauch ſpäter zur Seite geſchoben zu werden. Vor dreißig Jahren noch hätte Niemand Schadow neben Rauch als gleichberechtigt genannt, heute macht man ihm den Platz nicht ſtreitig. Schadow's Ziethen iſt faſt noch populärer als Rauch's Blücher; das Grabdenkmal des Grafen von der Mark würde Rauch nicht haben liefern können. Schadow hatte ſein Talent noch unabhängig von dem gleichzeitig mit ihm emporkommenden Canova entfaltet, deſſen Einfluſſe Rauch unterlag. Schadow kam in den Jahren nach Rom, als Goethe dort war; er ſteckt noch in der letzten Entwicklung der Sculptur, die auf Michelangelo zurückging. Die drei Parzen unſeres Grabdenkmals ſind in dieſem Sinne noch gearbeitet, ein Tropfen des Blutes vom Cinquecento fließt in ihren Adern. Das Ziel, das die Sculptur der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts ſich ſteckte, war Verbindung der althergebrachten italiäniſchen Technik mit Nachahmung der Antike ſowohl als der Natur. Goethe's Iphigenie in ihrer in Rom entſtandenen abſchließenden Geſtalt enthält dieſelben Elemente: die letzte Entwicklung der Formen der franzöſiſchen Tragödie iſt in ihr ſichtbar: die Sprache beherrſcht vom Hinblicke auf antike Reinheit und die geiſtige Bewegung der handelnden

Perſonen dem reinen Naturgefühl entſpringend, das die Dichtung damals ſo gut wie die bildende Kunſt belebte. Nach der franzöſiſchen Revolution war nichts mehr übrig von dieſer Zartheit der Empfindung.

Wie ſchön auf Schadow's Denkmal die Geſtalt des Kindes daliegt. Sie läßt ſich doppelt deuten. In den erſten Ahnungen zukünftigen Heldenthums, halb wie zum Spielzeuge noch, mit Rüſtung und Waffen beſchenkt, iſt der Knabe eingeſchlummert, um nicht wieder aufzuwachen. Das Schwert, das er feſt in der Hand gehalten hatte, entfällt nun, da der Schlaf in den Tod übergeht, für immer den ſich aufſchließenden Fingern. Oder man könnte auch ſagen, bereits der Tod ſei dargeſtellt und die Rüſtung den jugendlichen Gliedern als Symbol der Erwartungen umgelegt worden, die man hegte, das Schwert neben ihn hingelegt, als ſolle die Hand niemals nun danach greifen. Vollendet geſchmackvoll, warm empfunden iſt das Werk, aber den Stempel des vergangenen vorigen Jahrhunderts trägt es.

In gleicher Auffaſſung hat Schadow die Königin Luiſe mit ihrer Schweſter hingeſtellt, eine Doppelſtatue in faſt natürlicher Größe. Das iſt der Faltenwurf wieder, in dem wir Goethe's Iphigenie denken. Die Antike iſt faſt zur natürlichen Gewandung des Tages herangenöthigt worden. Alles, was wir unter „liebenswürdig" einbegreifen, liegt in den beiden Geſtalten. Noch dichter aber als bei dem Grabdenkmal legt ſich ein gewiſſer Schleier von Vergangenheit über ſie. Schadow wäre wohl das Grabdenkmal der Königin Luiſe zu Theil geworden, hätte Rauch das coloſſale Bild der hohen Frau nicht von Rom geſandt, das alle Merkmale der neuen Zeit trägt und das, wie es nicht im Abguſſe, ſondern im Originale daſteht, als Inbegriff deſſen gelten kann, was Rauch zu leiſten im Stande war. Seine erſte, vollendete Jugendarbeit. Er hatte das Modell mit nach Rom genommen, als er aus dem Dienſte der Königin dahin geſchickt wurde, er hatte Jahre lang dort daran gearbeitet, und als die Aufforderung von Berlin kam, das Werk einzuſenden, war noch ſo viel daran zu thun, daß er die Arbeit kaum bewältigen konnte. Die aus den Zügen der

Königin Luiſe ihm ſich offenbarende Geſtaltung eines idealen Antlitzes finden wir in faſt allen ſeinen ſpäteren Figuren wieder: zu ſolcher Vollendung iſt keine aber gebracht worden wie dieſes erſte Bildniß. Ich hatte die Arbeit früher nicht geſehen, ich ſtaunte ſie immer von Neuem an. Der Marmor iſt weich, als wäre es lebendiges Fleiſch, und die übernatürliche Größe erſcheint natürlich und unentbehrlich.

Immer neue Lehren ſind es geweſen, die die antike Kunſt denen gegeben hat, die ſich von ihr leiten ließen. Auch Schadow ſtand unter dem Einfluſſe der griechiſchen Künſtler und doch war das, was der junge Canova der Antike abſah, etwas ſo Anderes, daß es als eine Offenbarung neuer Anſchauungen wirkte. In der Malerei vollzog ſich bei Louis David der gleiche Umſchwung. David und Canova drängten ihre Schöpfungen gleichſam in das Alterthum zurück, als ſeien ſie beide in die Geheimniſſe der antiken Künſtler und des ſie umgebenden Lebens eingereiht. Canova wollte den antiken Kunſtwerken nicht entnehmen, was für ſeine Tage etwa brauchbar ſei, ſondern ſein Ehrgeiz erhob ſich ſo hoch, mit den griechiſchen Künſtlern einen Wettſtreit einzugehen. Sein Perſeus, den er auf das Piedeſtal des von den Franzoſen fortgeführten Apoll von Belvedere ſtellte, ſollte den Apoll als Werk gleicher Art erſetzen, und nach dem Urtheil der Zeitgenoſſen übertraf er ihn. Und ſo ſehen wir Rauch als jugendlichen Schüler Canova's ein Bildniß der Königin liefern, als ob die Hand eines griechiſchen Bildhauers ſich neu belebt hätte, um den Meißel zu führen. Daher der leichte Anflug erhabener Starrheit, der auf dem Werke liegt. Die Königin blickt gerade aus, ruhevoll, wie die antiken Göttinnen vor ſich hinſehen. Die übermenſchliche Größe ſcheint nicht nur die Formen, ſondern auch die die Stirn bewohnenden Gedanken vereinfacht zu haben. Dieſe Geſtaltung hat etwas Ewiges. Büſten, wie man ſie heute mit Vorliebe arbeitet, vorzügliche Leiſtungen in ihrer Art, ſcheinen nur einige Momente höchſter Lebendigkeit eines Kopfes wiederzugeben, die der Künſtler ſo glücklich war zu erfaſſen. Man fühlt, dieſe Menſchen blicken der Welt nicht immer ſo friſch und aufgeweckt in die Augen, in Stunden der

Abſpannung ſehen ſie anders aus; ſie bedürfen Schlaf; der unabläſſige Wechſel des Ausdruckes, der den lebenden Menſchen bewegt, iſt ihnen nicht erſpart. Rauch's Königin Luiſe iſt über ſolche irdiſchen Anwandlungen erhaben. Dieſe Augenlider ſenken ſich nicht mehr, dieſe ruhige Heiterkeit iſt immer die gleiche. Menſchliche Geſtaltung ſo aufzufaſſen, iſt nicht jedem Bildhauer gegeben. Keiner von denen, denen es zufiel, Napoleon darzuſtellen, hat ſeinen Kopf ſo erhaben aufgefaßt als Canova. Canova hat einen Typus des Kaiſers geſchaffen, der ihm allein gehört und der für Napoleon's erſte heroiſche Epoche von hiſtoriſcher Wichtigkeit iſt. In Italien findet man Exemplare dieſer Büſte noch an vielen Stellen. Canova's koloſſale Bronze-Statue Napoleon's als nackten Imperators mit der Victoria auf der ausgeſtreckten Hand entſpricht den anfänglichen idealeren Herrſcherträumen des Mannes. Ohne Canova würde Rauch die erſten Statuen, die er für Berlin geſchaffen hat, nicht ſo monumental einfach geſtaltet haben, während er in der ſpäteren Zeit ſich mehr naturaliſtiſcher, ſachgemäßer Auffaſſung näherte. York und Gneiſenau, ſeine letzten Werke, zur Rechten und Linken Blücher's, wohnt nur wenig von der urſprünglichen Koloſſalität inne, in der dieſer noch völlig gehalten iſt. Unſere heutigen Bildhauer haben ſich dies Terrain nicht zurückerobert. Ihr Beſtreben iſt nicht, ſich zu den einfachen Umriſſen und Flächen zu erheben, ohne die koloſſale Werke niemals eine reine Wirkung thun werden. Ich würde fürchten, wenig Anhänger zu finden, wenn ich Thorwaldſen's Schillerſtatue für die ſchönſte und ergreifendſte von allen erkläre, die in Deutſchland aufgeſtellt worden ſind. Thorwaldſen hat das Koloſſale hier im Sinne Canova's gefaßt. Wie der Dichter mit leiſe geſenktem Haupte daſteht, als drücke es die Laſt ſeines frühen Geſchickes nieder, wie er den Lorbeerkranz in der herabhängenden Hand hält, ſagt ſein Bild Alles, was uns bei Betrachtung ſeines Lebens und ſeines vorzeitigen Todes auf der Seele liegt, als trügen wir Nachgeborenen heute noch an einer Art von Schuldbewußtſein mit, da dem Laufe der Dinge nach von einem Verfehlen weder der Nachwelt noch der Mitlebenden gegen Schiller doch keine Rede ſein kann. Welches

Volk aber iſt den Wohlthaten, die der Genius eines Dichters ihm darbot, jemals gerecht geworden? Alle hegten ſie in ihrer tiefſten Seele ein Gefühl der Armuth, die Homer, der Sage nach, als Bettler durch die griechiſchen Länder trieb. In allen anderen Schillerſtatuen tritt zu ſehr der Privatmann, der Bürger einer kurzen Lebensepoche uns entgegen. Ein Unſterblicher muß in einer Gewandung daſtehen, die allen Zeiten verſtändlich iſt. Denn an Unſterblichkeit, an Dauer über gemeine Lebenszeit ſollen Statuen doch erinnern. Die Geſammtheit all der Statuen und Büſten der Familie Napoleon's, die aus Canova's Atelier hervorgingen, zeigen, wie ſehr die Gedanken an Cäſar und Auguſtus ihn erfüllten, und erläutern den Titel: König von Rom, den er ſeinem Sohne beilegte. Keine von den vielen Memoiren, die aus jenen Zeiten erzählen, zeigt das ſo deutlich wie dieſe Werke des großen Bildhauers, den der Kaiſer für ſeinen Dienſt zu gewinnen und zu begeiſtern verſtand. Wie fürſtlich war Napoleon's Verhalten Canova gegenüber, den er als eine Macht behandelte, an deren Allianz ihm gelegen war. In allen Feldherrn-Statuen, die wir heute errichten, tritt der Soldat von Fach, die Zugehörigkeit zu einem beſtimmten Truppentheil zu ſehr in den Vordergrund, wodurch der reine Begriff: „Feldherr, Sieger“ beeinträchtigt wird. Man ſehe die Koloſſalſtatue Tegethoff's unſerer Ausſtellung, wie ſehr dieſe in erſter Linie nur das auf das Doppelte vergrößerte Bild eines Seeofficiers gibt. Nach unſerem ſiegreichen letzten Kriege ſind an vielen Stellen ſolche Statuen, ſowie auch Siegesgöttinnen mit ſterbenden oder ſiegenden Kriegern aufgeſtellt worden: alle, ſoviel ich ſie kenne, bieten einen unruhigen, unzuſammenhängenden Anblick und haben in den Bewegungen etwas Zufälliges, während in einem wahren Kunſtwerke jeder Theil ſich als nothwendig für das Ganze dem Auge aufdrängen muß. Heute hält man Unruhe der Stellungen für Lebendigkeit, Verwirrung der Grundmotive für reiche Abwechſelung, Verzerrung der Geſichtsmuskeln für Ausdruck leidenſchaftlicher Kraft. Flatternde Bärte, die wie Feuerflammen dahin und dorthin ſtreben, ſcheinen Muth, und gedrückte Augenbrauen Entſchloſſenheit auszudrücken. Der erſten momentanen Begegnung

erſcheint das als das Rechte, auf die Länge wirken ſolche Geſtalten als verſteinerte Schauſpieler. Unſer Beſtreben, in Sculpturwerken nicht die bleibende Ruhe, ſondern gleichſam einige ſehr bewegte Momente des realen Lebens zu verkörpern, wird ſpäter einmal als ein Merkmal unſerer heutigen Kunſt gelten. Wir haben, ganz abgeſehen von dem, was unſere Ausſtellung bietet, treffliche Büſten des Kaiſers, des Kronprinzen, des Fürſten Bismarck, des Grafen Moltke: entweder aber leiden ſie an dieſem Mangel, oder es ſind allzu treue Wiedergaben der Natur. Den Kopf der Statue Friedrich's des Großen von Rauch habe ich nicht im Abguſſe geſehen, wohl aber den des Großen Kurfürſten auf der Brücke, von Schlüter: an dieſem erkennt man, was es beſagen ſolle, wenn ein Bildhauer, dem der volle Umfang der Mittel ſeiner Kunſt geläufig iſt, einen Kopf auf die einfachen Verhältniſſe reducirt, die koloſſale Darſtellung verlangt. Dieſer Kopf und eine Anzahl überlebensgroßer römiſcher Kaiſerköpfe, die im Vaticaniſchen Muſeum ſtehen, zeigen, worauf es ankomme. Wie der Geſchichtsſchreiber ſeinen Helden in wenigen inhaltreichen Sätzen ſo erſcheinen läßt, daß wir ihn völlig zu durchſchauen vermeinen, hat der Bildhauer mit einer gewiſſen hiſtoriſchen Kunſt die Züge auszuwählen und zu verbinden, die den Typus einer Geſtalt bilden.

Unmittelbar packende Wirkung eines Kunſtwerkes kann überhaupt nie dadurch hervorgebracht werden, daß man mit der Natur wetteifert, ſondern ſie entſteht dadurch, daß der Künſtler aus einer ihm innewohnenden Kraft heraus ſeinen Werken die Eigenſchaft verleiht, uns gleichſam in die unmittelbare Gegenwart deſſen zu verſetzen, deſſen Abbild ſie liefern. Ich habe, wenn ich zufällig Bildhauern beim Modelliren eines Kopfes zuſehen durfte, beobachtet, wie bei der erſten Sitzung, nach der anfänglichen Arbeit der erſten halben Stunde, der naſſe Thon das Urbild mit ſolcher Lebendigkeit darſtellte, daß man hätte ſagen mögen: halt! beſſer kann die Aehnlichkeit nicht zum Ausdrucke kommen. Der Künſtler hatte diejenigen Züge des Urbildes zuerſt dem Thone aufgeprägt, die ihm als die entſcheidenden zuerſt ins Auge fielen. Alles Nebenſächliche blieb noch unberückſichtigt, alle Einzelheiten fehlten, nur

das Allgemeine, die eigentlichen Elemente des Kopfes waren hervorgehoben, so sprechend aber, als bedürfe es nun keiner weiteren Ausführung mehr. In diesem früheſten Zuſtande wird die Büſte ſtets den Anſchein haben, als ſtrebte ſie in den Maaßen etwas über das Natürliche heraus. Beim Fortſchritte der Arbeit geht dieſe erſte Formulirung des Kopfes dann wieder verloren*). Den Kopf des Fürſten Bismarck zu der Einfachheit der Form zu erheben, wie Rauch bei der ausgeſtellten Büſte der Königin Luiſe gethan,

*) Die Natur ſelber deutet zuweilen an, wie einem Antlitze hiſtoriſche Auffaſſung zu verleihen ſei, ſowie worin dieſe Reduction auf das Nothwendige beſtehe. Ich habe ein Phänomen nach dem Tode von Menſchen beobachtet. In den erſten Augenblicken nach ihrem letzten Athemzuge verändern ſich ihre Züge in dieſer gleichſam hiſtoriſchen Weiſe. Alle gemeinen, auf das Getriebe der Welt gerichteten Gedanken ſind davongeflogen. Nur Unſterbliches allein ſcheint auf kurze Zeit noch ihre Hülle gleichſam zu bewohnen. Die Linien und Flächen des Antlitzes ſcheinen größer zu werden. Es bietet in wunderbarer Vereinfachung ein ſymboliſches Abbild des Beſten und Edelſten, was in dieſem Menſchen beſchloſſen lag. —

Noch dies ſei hier geſagt. Nichts iſt der Sculptur in ihrer höheren Wirkung mehr zuwider als die natürliche Färbung, die man Statuen, beſonders auch Büſten heute zu geben verſucht. Die letzte Conſequenz dieſer Malerei würde ſein, Abgüſſe über die Natur genau ſo zu färben wie das lebende Original. In italieniſchen Terracotten hatte man vorzügliche Leiſtungen dieſer Art lange vor Augen: man wird ſehen, daß die beſten Sachen der della Robbia's doch nur weiße Glaſur mit hier und da angebrachter Färbung zeigen. Sich zu berufen auf die Sculpturmalerei der Griechen, iſt bei dem geringen Stande unſerer Bekanntſchaft damit nicht erlaubt. Es ſcheint, daß man in gewiſſen Epochen des griechiſchen Lebens diejenigen Sculpturen, die in enger Verbindung mit bemalter Architectur zu ſtehen hatten, in einzelnen Theilen ebenſo grell färbte wie die ſie umgebenden Architecturtheile, daß niemals aber bei dieſer Bemalung weder an eine Nachahmung der natürlichen Carnation, noch an ein ideales Anhauchen mit gebrochenen eleganten Thönen zu denken iſt, wie man es heute bei manchen Büſten, ſowie auch bei den Figuren im Tympanon des olympiſchen Zeustempels verſucht hat. Sämmtliche auf unſerer Ausſtellung gegebenen Sculpturbemalungen oder -abthönungen ſind verfehlt. Niemand, der geſunde Sinne hat, wird bei einer Statue von ſchönem Marmor Bemalung vermiſſen, Niemand bei einer Bronzebüſte die Frage thun, ob das Original denn braune, oder, bei Oxydation, ob es grüne Hautfarbe gehabt habe. Die Kunſt gibt nie die Dinge ſelbſt,

iſt von keinem unſerer Bildhauer verſucht worden. Ich glaube nicht, daß einem der ſpäteren Geſchichtsſchreiber eine der heute entſtandenen bildlichen Darſtellungen der Männer, die unſere Geſchicke verwalten, als hiſtoriſches Material in dem Sinne einmal als wichtig erſcheinen werde, wie uns Schlüter's großer Kurfürſt. Allen Arbeiten dieſer Art, die die Jubiläumsausſtellung bietet, ſind zuviel vergängliche Züge mit aufgeprägt worden, die kommenden Generationen theils unverſtändlich, theils überflüſſig erſcheinen werden.

III. Die Gemälde.

Die Hauptmaſſe der ausgeſtellten Kunſtwerke beſteht aus Gemälden. Die Ausſtellung bietet in der Anfangs verwirrenden Reihe ihrer Räumlichkeiten ſo viel Bilder, daß ſelbſt der erfahrene Betrachter einige Tage braucht, um ſie zu überſehen. Ein Durcheinander von Eindrücken entſteht, das viel verwirrender iſt als das, welches Muſeen hervorbringen: denn der Umſtand, daß die Gemälde der Ausſtellung meiſt friſch aus der Werkſtätte an das Licht des neueſten Tages gebracht worden ſind, verleiht ihnen gleichſam ſchärfere geiſtige Adhäſionskraft. Man geht nicht ſo raſch von einem zum andern, man fühlt ſich feſtgehalten, macht ſich los. Es ſind wie lauter Stücke gleichſam, deren erſter Aufführung man beiwohnt. Auch das Publicum der Ausſtellung iſt ein anderes als das der Muſeen. Es will nicht ſchweigend ſtudiren, ſondern ſtarke Eindrücke empfangen und ſich ſogleich darüber ausſprechen.

In Betracht kommt, wenn wir die Ausſtellung als Element unſeres öffentlichen Lebens anſehen, das, was man ihren Erfolg nennt. Ueber eine Million Menſchen haben ſie beſucht. So und ſo viel Hundert Gemälde ſind vom Staate, von Privaten, ſowie

---

ſondern das Kunſtwerk erweckt in der Seele des Betrachtenden nur das lebhafte Gefühl von der Gegenwart deſſen, den es darſtellt. Dies iſt der Grund, um es zu wiederholen, weshalb Skizzen oft ein zauberhaftes Leben innewohnt, warum Rembrandt mit wenigen in die Kreuz und Quer geſchmierten Federſtrichen Dinge uns offenbart, die aus völlig vollendeten Gemälden uns inhaltreicher, wahrer, lebendiger nicht anſprechen würden.

zur Verlooſung angekauft worden. In Betracht kommt ferner die Fähigkeit unſerer Generation, ſo viel Gemälde herzuſtellen und hier zu verſammeln. Die Ausſtellung zeigt, ein wie großer Betrag an factiſcher Arbeitskraft dem Hervorbringen von Gemälden zugewandt werde. Dies lenkt den Blick auf die ſichtlich beförderte Frequenz der die Erziehung von Künſtlern, beſonders Malern, bezweckenden öffentlichen Anſtalten. Die Zeitungen berichten nicht ſelten über Belohnungen und andere Zeichen der Anerkennung, welche ausgezeichnete Leiſtungen der Malerei und Sculptur ihren Hervorbringern eintragen. Auf keinem anderen Gebiete gewerblicher, ja ſelbſt geiſtiger Arbeit, ſehen wir das Geleiſtete ſo ſorgfältig geprüft und ſo gern auch den nur mittleren Erfolg belohnt. Bei einigermaaßen hervorragender Begabung iſt man als Maler oder Bildhauer heute ſicher, ſich Anerkennung zu erwerben. Leiſtungen werden hier prämiirt, die, wenn das gleiche Talent, oder ſogar größeres, ſich in einem Buche ausgeſprochen hätte, unbeachtet blieben. Es würde intereſſant ſein, dieſe Verhältniſſe einmal mit ſtatiſtiſchen Zahlen belegt zu ſehen. Folgende Fragen ſtehen damit in Verbindung. Aus welchen Gründen entſpricht es heute dem Wunſche der Regierungen in Deutſchland, Oeſterreich, Frankreich, Italien und Rußland (von England weiß man nichts), daß die Production an Kunſtwerken und die Zahl der Producenten ſich ſteigere? Iſt die Theilnahme derer, welche ſich an ihnen erfreuen, oder zu erfreuen ſcheinen, der hierfür aufgewandten Mittel werth? Worin beſteht der Genuß des Publicums? Iſt er als geiſtig fördernd anzuſehen? Dies ſind Fragen, die dem Kunſthiſtoriker ſich aufdrängen.

Ich will ſie hier nicht beantworten, gebe aber eine Reihe von Beobachtungen, welche bei ihrer Beantwortung in Betracht zu ziehen wären.

Die techniſche Güte der ausgeſtellten Werke wird vom Publicum genau geprüft. Vornehmſte Rückſicht bei der Herſtellung der Gemälde ſcheint heute die Verkäuflichkeit derſelben zu ſein: auf die Zahl der verkauften Stücke und die dafür erzielte Geſammtſumme wird als Haupterfolg der Ausſtellung hingewieſen, indem ſie auch als ein gewerbliches Unternehmen aufgefaßt wird. Ein ſeinem

inneren Gehalte nach unbedeutendes, das Publicum aber anziehendes und zum Ankauf reizendes Gemälde würde demzufolge über einem anderen, geistig bedeutenderen stehen, dem die leichte Verkäuflichkeit mangelte. Die in dieser Auffassung liegende, auch an den in der Erziehung begriffenen Künstler sich richtende Aufforderung, an erster Stelle verkäufliche Arbeiten zu produciren, habe ich nirgends als bedenklich hervorgehoben gefunden. Ferner, die Ansicht scheint verbreitet zu sein, daß ein Gemälde einen überraschenden, wenn auch noch so geringfügigen besonderen Effect irgendwelcher Art aufweisen müsse. Das Bedürfniß, ein Gemälde interessant zu machen, geht so weit, daß man kein Bedenken tragen würde, sogar irgend etwas das Gefühl Beleidigendes hineinzubringen, nur um diesen Effect zu erzielen. Für Ueberraschungen coloristischer Art scheinen Publicum und Künstler am meisten Sinn zu haben. In Verlegenheit dagegen setzt Künstler wie Publicum etwas, das Niemand recht erklären kann, Niemand aber auch leugnet: das von beiden Theilen scharf empfundene, jedoch unbefriedigte Verlangen nach geistigem Inhalte. Das Publicum vermißt ihn, ohne recht sagen zu können, was es eigentlich verlange, und der Künstler weiß nicht, woher er etwas nehmen solle, dessen Mangel er seinerseits vielleicht noch deutlicher fühlt, ohne ihn ebenfalls näher bezeichnen zu können. Hier liegt ein Gewissensbiß bei dem ungemeinen Erfolge. Hier ist man auch am empfindlichsten. Man weiß nicht, was oder wen man für diesen Mangel verantwortlich machen solle. Manche haben sich damit zu helfen gesucht, daß sie die Forderung an höhere Bedeutung des Inhaltes für übertrieben erklären; eine geringe, aber energische Minorität stellt ihn sogar als überflüssig ganz in Abrede. Im Allgemeinen aber muß man zugeben, was denn doch zu Tage tritt.

Bis zur Mitte unseres Jahrhunderts ist von dieser Verlegenheit nicht viel zu merken gewesen. In allen Zeiten bis dahin hat jeder Künstler genau gewußt, was man in Betreff des Inhaltes von ihm verlangte. Zuerst lieferte die heilige Geschichte ihn fast allein, aber auch vom 17. Jahrhundert an, wo Weltliches jeder Art daneben eintrat, herrschte nie Zweifel darüber, was das Pu-

blicum erwarte und was ihm gefalle. Die Kunſtwerke jener Zeit haben nie das Unbehagliche ſo vieler heute entſtandener Arbeiten. Klar gedacht und ſorgfältig ausgeführt laſſen ſie ſogar das Gleichgültige auch uns heute noch als liebenswürdig erſcheinen: das Gefühl, daß der Künſtler ſeine Abnehmer verſtanden habe und befriedigte, ſpricht uns an und erfreut uns, auch wenn das Werk uns nicht überwältigt. Und ſelbſt als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts dieſer gemüthlichen Unterthänigkeit der Künſtler ein Ende gemacht und die Herrſchaft der Genies vorbereitet wurde, die ſich nur an den auserwählteſten, geiſtig über der Zeit ſtehenden Kreis der Höchſtgebildeten wandten, waren die Maler und Bildhauer im Reinen mit ſich, was ſie darzuſtellen hätten. Heben wir unter den Deutſchen die anerkannteſten hervor: Carſtens, Cornelius und Kaulbach. David, Ingres, Canova, Thorwaldſen u. a. könnten von anderer Seite angeführt werden. Alle gehörten der gleichen Epoche an, alle arbeiteten nur für ſich, in dem Sinne, daß ſie dem Gange ihres ſchaffenden Genius nachfolgen, ohne ſich um das, was wir heute im weiteren Sinne Publicum nennen, zu kümmern: alle aber doch arbeiten in dem Gefühle, daß ſie ſich im Zuſammenhange mit der vornehmſten Geiſtesblüthe ihrer Zeit empfinden und deren Vertreter als Beurtheiler ihrer Schöpfungen willig anerkennen.

Nun aber ſehen wir, nachdem Kaulbach's Lebensbahn durchlaufen war, Kaulbach's Succeſſoren an: Piloty und Makart. Das iſt die neue Zeit. Dieſen iſt es gleich, ob ſie Dämonen oder Heilige malen, wenn der Lichteffect und das Colorit neue Effecte nur gewähren. Von Entwicklung iſt bei dieſen nur noch im Bereiche des Techniſchen die Rede. Der geiſtige Inhalt ihrer Werke iſt zufällig anekdotenhafter Natur. Die Hiſtorie wird nicht als Weltgeſchichte, ſondern als Darſtellung großartiger Aufzüge angeſehen, die etwa ſo vorgeführt werden, wie man ſie auf Künſtlerfeſten mit Zuhülfeziehung ſchöner, eleganter Frauen und Tänzerinnen, ſicherlich amüſant genug, aufgeführt hätte. Sehr bald aber waren die herkömmlichen Schauſtücke dieſer Art erſchöpft und es mußten neue ausfindig gemacht werden. Auf dieſer Jagd nach dem noch

nicht Dargeſtellten finden wir heute die geſammte Malerei ſo ſehr befangen, daß Ausnahmen bereits kaum noch erwartet werden. Sieht man auf einer Ausſtellung wie der unſrigen mehr als tauſend Gemälde aber zuſammen, die ſämmtlich aus dieſer Geſinnung heraus erfunden und mit raffinirter Ausbeutung der Farbe und anderer techniſcher Mittel, die Aufmerkſamkeit anzuziehen, durchgeführt worden ſind, ſo überfällt den Betrachtenden ein inneres nervöſes Zittern, das, anfangs behaglich, bald fatal wird und uns beim Verlaſſen des Kunſtpalaſtes zu dem Selbſtgeſtändniſſe nöthigt, irgend einer Macht glücklich entronnen zu ſein.

Wer bei dieſem letzten Tritte aus den Räumen, die das Reſultat ſo koloſſaler Arbeit enthalten, geſtehen ſollte, um welches Werkes willen er noch einmal die Säle raſch durcheilen möchte, um einen allerletzten Blick darauf zu werfen, was hätte der zu antworten?

Welches war das ſchönſte, das liebenswürdigſte, das unſer Herz am reinſten berührende, dasjenige Werk, deſſen Beſitz eine dauernde Bereicherung unſerer Exiſtenz wäre?

Intereſſant, frappant, merkwürdig, überraſchend, charakteriſtiſch: dergleichen Adjectiva dürfen oft vergeben werden; aber herzerfriſchend, erhebend, ſchön, fänden kaum Verwendung.

Ueberblicken wir den Beſtand der vielen Säle. Um nicht aus eigenem Urtheil eine Auswahl der beſten Sachen zu geben, verweiſe ich auf diejenigen Werke, welche im Kataloge durch beſondere Abbildungen geehrt worden ſind. Man hat damit wohl nicht beſagen wollen, daß die übrigen geringer ſeien, aber auch nicht die am wenigſten hervorragenden mit dieſen Abbildungen bezeichnet. Gehen wir ſie durch, wie die Unterſchriften des Kataloges ſie beſchreiben. Spielende Katzen; Heimkehr; Junge Bauern und Bäuerinnen (die in nicht ganz verſtändlicher Weiſe Vieh vor ſich her treiben); Hand in Hand (junger Mann im Koſtüme des Empire, mit einem jungen Mädchen an der Hand über zwei Bretter gehend, die einen Graben bedecken); Mondaufgang; Tauholer (Fiſcher zu Pferde im Waſſer); Fiſchmarkt in Venedig; Italiäniſche Landſchaft; Tochter des Märtyrers (Bedrohungsſcene in den Katakomben); Venezi-

aniſche Novelle; Zuflucht (unklare Scene; in der Art Gretchens vor dem Crucifixe; in altdeutſcher Witwentracht); Traum vom Jungbrunnen (galante Paare auf verſchiedenen Stufen einer Renaiſſance-Gartentreppe, das Ganze in der Art Watteau's); Auf der Weide (Kühe unter einem Weidenbaume in niederländiſcher Auffaſſung); Chorgeſtühl (Theile eines geſchnitzten Chores; architectoniſches Stück mit Lichteffect); Heimkehr des Vaters (Familienſcene vor den Thoren einer Stadt, in der Tracht des 17. Jahrhunderts); Oberungarn (nationale Pferdeſcene); Herbſttag; Wiener Ufer; Bei Amſterdam; Der Hauſirer (alter Jude bei Bauernmädchen); Neuigkeiten (Wanderer am Brunnen erzählt jungen waſſerholenden Frauen etwas. Altgriechiſches Koſtüm); Am Weiher; Der beſte Trumpf (Bauernmädchen und Bauernburſche Karten ſpielend); Blutrache (todter Grieche? Ungar? Bulgare? auf dem Boden ausgeſtreckt; verzweifelnder Schimmel daneben, zum Himmel aufwiehernd; breite Steppenlandſchaft); Ein luſtiger Morgen (große Kälberheerde zu einer Waſſerlache ſich uns entgegen drängend); Koſaken auf der Fährte; Der Fürſtin Morgenſpaziergang (Roccocoſcene am einſamen Gartenportal; Mohr mit Sonnenſchirm; tanzende Zigeuner); Dorfbrand; Pferdemarkt; Schwere Wahl (Bauer in Verlegenheit vor einem Wahlcomité); Aus dem Roſtocker Hafen. Dieſer Auszug der erſten vierzig Seiten genügt, um den Charakter des Ganzen darzulegen. Wer alle Illuſtrationen des Kataloges weiter durchſehen wollte, würde lauter Scenen begegnen, deren Illuſtration er ernſter genommen, ſchon auf anderen Ausſtellungen geſehen zu haben vermeinte und deren Exiſtenz ihm gleichgültig wäre. Denn welchem uns innewohnenden tieferen Gefühle entſprechen ſolche Werke? Wo rufen wir unwillkürlich aus: ja, das mußte gemalt werden! Ein Gefühl von Fremdheit verläßt uns nie beim Durchſchreiten dieſer Gemäldereihen. Kaum ſagt man ſich hier oder da: dies iſt die Welt, in der du lebſt und deren Verherrlichung du vom Künſtler erwarteſt. Niemand würde einen Roman oder ein Stück im Theater gut finden, wenn nicht etwas darin ihm zugeführt würde, was einer gewiſſen Erwartung bei ihm entſpräche. Unſer Publicum iſt darauf eingeübt, den Werth

literariſcher Arbeit danach abzumeſſen, wie weit man ſich gepackt fühle. Nachhaltig ergriffen will man ſein und bemißt Lob und Tadel nach dieſer Erfahrung. Auch wo wir ein Geſchichtswerk recenſirt finden, ſehen wir dieſe Qualität entweder als Plus hervorgehoben oder als Minus vermißt. Ich bitte den Leſer dieſer Bemerkungen ſich Rechenſchaft zu geben, ob ſeinem Gedächtniſſe Anblicke ſolcher Art ſich eingeprägt haben, die er der Ausſtellung verdankte. Manchem wird bei dieſer Frage vielleicht das ſeltſame Gemälde wieder auftauchen: ein meiſterhaft dargeſtelltes lebensgroßes Paar, das ſich eben im Waſſer begraben zu wollen ſcheint. Der empfangene Eindruck aber wird doch kaum über das Gefühl ſchmerzlicher Diſſonanz hinausgehen, den vorzüglich abgefaßte Berichte mancher Criminalgeſchichten uns hinterlaſſen, die wir in den Zeitungen mit einem gewiſſen Intereſſe leſen, und hinterher wieder zu vergeſſen ſuchen. Ich ſpreche von Eindrücken tieferer, unvermiſchter, im Abſchluſſe verſöhnender Art, die ein Kunſtwerk gewähren muß. Das, was uns von den heutigen Künſtlern im Durchſchnitte gegeben wird, ſind Schauſtellungen, bei denen das Beſtreben, aufzufallen, neue techniſche Probleme unter der Hülle geiſtiger Erlebniſſe zu geben, zu entſchieden hervortritt, als daß man es verkennen könnte. Man ſtellt dieſe Lage der Dinge aber auch nicht einmal in Abrede. Man hält die Wünſche des höhere Anſprüche geiſtiger Art erhebenden Publicums an manchen Stellen ſogar für etwas, womit man Künſtlern denn doch nicht mehr kommen dürfe.

Vermag die Kunſt nicht mehr ſolchen Wünſchen gerecht zu werden? Iſt es ihre Aufgabe nicht mehr? Verlangt unſere Zeit, die, wie wir fühlen, eine andere iſt als alle Zeiten früher, Andres von dem Künſtler als die vergangenen Jahrhunderte forderten?

Ich will die Gemälde der Ausſtellung nennen, die, wenn ich an die ungeheure Menge des ſich Darbietenden zurückdenke, meine Phantaſie am genaueſten reproducirt. Zwei Darſtellungen aus der heiligen Geſchichte: das Abendmahl, und Chriſtus, der als Gaſt bei einer Arbeiterfamilie eintritt. Die Darſtellung ferner einer Sonntagsſchule und die eines ſingenden Chors von Mädchenwaiſen.

Endlich: ein Feuerwerk in Neapel und eine Alpenlandſchaft mit im Sonnenlichte auseinander reißendem Wolkenſchleier. Dieſe ſechs Stücke haben mich am meiſten angelockt, ſie wieder zu betrachten — was oft der Fall war — mir immer neue Gedanken erweckt und mich nicht, wie manche andre mich anfangs anziehende Stücke thaten, zuletzt doch gleichgültig gelaſſen. Beſitzen jedoch, d. h. verpflichtet ſein, ſie in meiner Stube zu haben, möchte ich auch von dieſen Arbeiten keine.

Die beiden zuerſt genannten ſind von innerem Leben erfüllte Stücke. Durch bereits bekanntere Gemälde dieſer Art vorbereitet, wird man gleich wiſſen, in welchem Anſchauungskreiſe der Maler heimiſch ſei. Der Verſuch wird immer wieder neu gewagt, die Perſon Chriſti in unſerer Welt verſtändlichem Anblicke vorzuführen. Man war ſchließlich zu einem byzantiniſch-italiäniſch vornehm ſtarrem Typus gelangt, den die Künſtler wiederholten ohne an ihn zu glauben. Man gab es auf, hier etwas durch ſeine Form das menſchliche Herz Ergreifendes zu ſchaffen, als ein Meiſter auftrat, der im Sinne Rembrandt's wieder einmal den „Chriſtus der armen Leute" malte. In dieſem Sinne gingen Andere weiter. Der vierte Stand in ſeinen edelſten Typen ward benutzt, um Chriſtus und die ihn Umgebenden zu repräſentiren. Schwielige Hände, Stirnen, die unter dem Drucke weniger ſie bewohnender Gedanken zu knarren und knacken ſchienen, Fanatismus, gepaart mit eiſener Redlichkeit: Arbeiter, über die plötzlich der Zwang von Gedankenarbeit kommt: das iſt der Stoff, aus dem die Apoſtel hier geformt ſind. Chriſtus erſcheint, von einer Vorahnung ſeiner Zukunft durchleuchtet, bereits wie zur Körperloſigkeit ausgeblaßt. Nur der Ernſt des Künſtlers und ſein Können machen dieſe Darſtellung des Abendmahls erträglich. Ueberſehen aber wird das Gemälde Niemand.

In ähnlichem Sinne iſt Chriſtus gefaßt, wie er, auf ſeiner unendlichen Pilgerfahrt in Geſtalt eines armen Mannes begriffen, zu einem Arbeiter eintritt, der inmitten zahlreichen Kinderſegens eben die Mittagsmahlzeit beginnen will. Mit Ehrfurcht wird er empfangen: der Familienvater ſcheint zu wiſſen, daß Chriſtus zu

ſeiner Partei gehöre. Die ungeſchickte, aber von herzlicher Bewegung zeugende Geſte, mit welcher er ihn am Mahle theilzunehmen einlädt, erfüllt uns mit Reſpect. Die Kinderſchaar am Tiſche, deren Aufmerkſamkeit meiſt dem heiß erwarteten Eſſen gilt, iſt in vielen kleinen Zügen durchgeführt, welche die Meiſterſchaft des Künſtlers documentiren.

Chriſtus im Bilde darzuſtellen iſt heute unmöglich. Die vielen Verſuche, Biographien Chriſti zu ſchreiben, haben uns in den Wahn geleitet, es laſſe ſich aus den Evangelien der äußere Schein ſeiner bürgerlichen Exiſtenz ausziehen. Es wird nie gelingen und kann nicht gelingen. Wir kommen Chriſtus nicht näher, ſondern entfernen uns von ihm, nehmen Chriſtus Etwas, wenn wir ſeine äußere Geſtalt ſuchen: all ſeine modernen Biographien enthalten Traumgemälde. Ich habe mich an anderen Stellen darüber ausgeſprochen.*) Auffallend aber bleiben dieſe fortgeſetzten Verſuche unſerer Zeit, das Unmögliche dennoch zu leiſten, und die Gemälde, die ihnen ihre Entſtehung verdanken.

Verwandtſchaft mit dieſer Malerei zeigen die beiden weiter von mir genannten Gemälde. Ihrem Meiſter ſchwebte als höchſtes Ziel vor, Kinder, wieder aus dem vierten Stande, in der Hingebung an Gedankenarbeit, ſowie in der Ausübung einfacher häuslicher Frömmigkeit darzuſtellen. Dieſe Gemälde ſtehen zum Theil über, zum Theil unter den beiden eben beſprochenen. Jene ſind componirt: man ſieht, mit wie viel Studium Figuren ſehr verſchiedener Art zu einem Ganzen verbunden worden ſind: darum ſcheint es dem Künſtler von 3 und 4 weniger zu thun geweſen zu ſein. Die Gruppirung bietet, was eine Photographie vielleicht ergeben würde, die man nach lebendig ſo zuſammengeſtellten Figuren aufgenommen hätte. In der Fähigkeit, das Liebliche, Anmuthige, ja Schöne zu geben, ſteht dieſer Meiſter (denn beide Arbeiten rühren von dem gleichen Maler her) höher. Die Antlitze der ſingenden jungen Mädchen ſind freilich weder ſchön noch anmuthig, geben die Natur aber in ſo wohlthuender Weiſe und ſo lebendiger

*) Zuletzt im L. R.

Bewegung wieder, daß eine beſſere Darſtellung des gewählten Stoffes nicht denkbar wäre. Dieſes Gemälde prägt ſich uns ein wie das Bild einer freundlichen Familienſcene, die wir miterlebten.

Faſſen wir die beiden Bilder nun aber in höherem Sinne als Kunſtwerke. Das kahle Zimmer mit den beiden Fenſtern im Hintergrunde, vor denen ein überzeugend natürlicher armer kleiner Geraniumtopf faſt wie ein Symbol des hier ſich abſpinnenden täglichen Daſeins ſteht, die ſteif heruntergehenden ſchwarzen Kleider der Mädchen, ihre uniformen weißen, ſpitz unten abfallenden Halstücher, die geſammte wahrhaftige Wiedergabe eines Raumes in einem Waiſenhauſe, ſammt allen nüchternen, reinlichen Mobilien darin, beängſtigen uns. Was wird einmal das Schickſal dieſer Kinder ſein? Kein freundliches, ahnen wir. Ich erinnere an Van Eyck's heilige Cäcilia mit den ſingenden Jungfrauen. Eine Legende, und doch welche Realität! Leuchtende Gewänder, Edelſteine, Gold, durchſichtig Alles wie bunte Kirchenfenſter, und doch lauter Natur. Auch hier vermeint man den Geſang zu vernehmen. Wir könnten Van Eyck's Cäcilia heute nicht malen, uns auch nicht in die nationale Stimmung zurückverſetzen, aus der ſie hervorging, aber wir erfreuen uns doch daran und hegen die Sehnſucht, auch in unſerer Zeit möchten Elemente auftauchen, die ſo herrliche Blumenfarben wieder erblühen ließen. Und vergeſſen wir nicht, dieſelben Van Eyck's, die in ſolche Anſchauungen ſich vertiefen, wußten einfache kühle Porträts zu malen, die die Natur mit gleicher Treue wiederſpiegelten. Denken wir uns die ſingenden Waiſenmädchen und die ſingenden Heerſchaaren um die heilige Cäcilia factiſch neben einandergeſtellt, ſo würde ſich zeigen, aus wie verſchiedener Geſinnung beide Werke hervorgingen. Das Freudige, das Befreiende des altniederländiſchen Werkes fehlt dem modernen nicht nur, ſondern ſoll ihm fehlen. Dasſelbe gilt von den drei anderen eben beſprochenen Gemälden. Sie würden ein Zimmer beinahe unheimlich machen, an deſſen Wand ſie dominirten, während Eycks Cäcilia es erhellte. Und ſo gewähren dieſe vier Gemälde, in denen die Gedanken unſerer Zeit ſich ſpiegeln, keinen Genuß. Da hält man ſich lieber an allgemeine Motive: Kühe auf der Weide, hübſche Ausblicke auf

Wald und Feld, briefleſende Mädchen, überraſchte Mädchen, ſich verlobende Mädchen, Mädchen am Strande, Mädchen im Walde, gratulirende Kinder, gebadete Kinder, ſpielende Kinder, kurz, in anmuthiger Form, was im Familienleben uns erfreut und im bürgerlichen Daſein uns geläufig iſt, deren eine Menge vorhanden und auch wohl gekauft worden ſind. Zu dieſer Gattung von Arbeiten gehören die beiden Landſchaften: Feuerwerk in Neapel und zerreißende Nebel im Gebirge. Wie angenehme Reiſeerinnerungen betrachten wir ſie. Der Meiſter dieſer beiden Stücke, denen ſich noch andere ſeiner Hand zugeſellen, leiſtet der Menſchheit einen Dienſt mit ſeinen Arbeiten. Sie predigen dem beſſer ſituirten reiſenden Publicum, mit welchen Augen es die Welt anſehen müſſe.

Schade iſt, daß nicht auch Böcklin etwas von ſeinen beſten Sachen geliefert hat. Auch der erfüllt die Phantaſie mit angenehmen, wenn auch wunderlichen Träumen: was er diesmal ausſtellte aber gibt nichts Beſonderes. Ich nenne ſeinen Namen hier, weil ſein Name eben ſein Genre bezeichnet.

IV. Einzelne Beobachtungen.

1. Die engliſche Abtheilung.

Während es faſt den Anſchein haben könnte, als ob unſerer Zeit die Fähigkeit, wahrhaft Erfreuliches zu produciren, abgeſprochen werden müſſe, widerſpricht dem eine Erfahrung, die nicht ich allein machte: die ausgeſtellten Bildniſſe von der Hand engliſcher Maler muthen uns durch eine ihnen eigenthümliche Vortrefflichkeit und durch geiſtige Tiefe an. Ueber die Urſachen dieſes außerordentlichen künſtleriſchen Vermögens ihrer Urheber iſt vielfach geſprochen worden. Der Majorität nach ſcheint man zu der Anſicht gekommen zu ſein, die Engländer bezahlten beſſer und ihre Maler dürften ſich deshalb mehr Zeit gönnen.

Ich möchte Folgendes in Erinnerung bringen.

Es iſt bekannt, in welcher Weiſe zu Ende des vorigen Jahrhunderts auch die Kunſt ihre Revolution erlebte und was dabei

zu Grunde ging. Die engliſche Kunſt hat dieſe Umwälzung nicht miterlebt und iſt unberührt von ihr, abgetrennt und auf eigenen Wegen, vorwärts geſchritten. Man ſehe nur die ſich ruhig folgenden Ausgaben der Schriften von Reynolds vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das unſere hinein. Reynolds blieb der maaßgebende Kritiker. Auch ſeine Gemälde erfahren ohne Unterbrechung dieſelbe Würdigung. Man brauchte in England weder Italien noch Griechenland: man hatte das Beſte beider Länder aus allen Jahrhunderten bei ſich zu Hauſe. Ein Kritiker wie Ruskin wäre bei uns ſchwer denkbar. Ein Engländer, J. A. Crowe, hat die Neuere Kunſtgeſchichte auf eine ſo hohe Stufe heben helfen.

So iſt es gekommen, daß auch heute noch die engliſchen Maler erſten Ranges in der Tradition des vorigen Jahrhunderts, die wir nicht mehr beſitzen, fortarbeiten. Was ich Tradition nenne, iſt der directe Schulzuſammenhang mit den großen Meiſtern vom Cinquecento ab. Tradition iſt nicht das einſeitige, durch Liebhaberei etwa und perſönliche Nachahmungsverſuche wiederhergeſtellte Zurückgehen auf dieſen oder jenen Künſtler in ſeiner Specialität, ſondern die allgemeine Fortſetzung und Fortführung überkommener Anſchauungen. Nachahmer Tizians, Rembrandts, Holbeins ꝛc. haben auch wir: in England hat man die Totalität deſſen aufgenommen, was das vorige Jahrhundert aus der Nachahmung aller früheren Meiſter zog, und iſt darin, ohne zu denken, daß es anders ſein könne, fortgeſchritten. Daher die Vollendung der engliſchen Porträts auf unſerer Ausſtellung, das völlig Beruhigende dieſer Art, eine Perſönlichkeit im Bildniſſe wiederzugeben, das Männliche, Feſte, Studirte und doch Freie dieſer Malerei. Durch aus gebildete Männer, die das Leben kennen, die die großen Meiſter verſtehen, denen die Kunſtgeſchichte geläufig iſt, die für ein Publicum arbeiten, welches, was äſthetiſche Bildung anlangt, auf gleicher Höhe mit ihnen ſteht, haben dieſe Bildniſſe hervorgebracht und dürfen ſich rühmen, echt künſtleriſche Werthe geſchaffen zu haben. Gemälde, die feſten hiſtoriſchen Cours haben, und nicht bloße Verſuche, die heute mit keinem Gelde bezahlbar erſcheinen und morgen vielleicht keinen Käufer mehr finden. Von Meiſtern, die ſo arbeiten,

haben wir nur wenige in Deutſchland, und auf unſerer Jubiläumsausſtellung ſind dieſelben durch nichts ihrer Würdiges vertreten.

Die engliſche Kunſt iſt das Product einer in ſich harmoniſchen nationalen Entwicklung. Ich habe keine Vorliebe für England. Die leidenſchaftliche Kälte der Engländer iſt mir unſympathiſch. Sie haben Stellen, wo ſie gleichſam in Starrheit verfallen, geiſtige Froſtſtellen gleichſam. Wer aber wollte leugnen, welche Cultur in dieſem Volke ſteckt? Welcher Durſt nach Wahrhaftigkeit! Welches Beſtreben, den Kindern das Gefühl für eine männliche Freiheit einzuimpfen! Nirgends iſt das Individuum ſo ausgearbeitet wie in England, nirgends vermag ſpecielle Begabung ſich ſo die beſondere Stelle auszuſuchen, von wo ſie wirken kann. Mir iſt als ſpräche dieſer Geiſt zu mir aus den Porträts, die die engliſchen Maler bei uns ausgeſtellt haben. —

2. Unſer Verhältniß zu Goethe und Winckelmann.

Hätten die Engländer Goethe und Winckelmann hervorgebracht, ſo würde Jemand, der den Standpunkt dieſer Männer als wiſſenſchaftlich überwunden proclamirte, in England wohl ſein letztes Wort geſprochen haben. Wiſſenſchaft und Fachſtudium ſind nicht dieſelben Begriffe. Sie ſchließen ſich öfter aus, als daß ſie ſich decken. Man ſieht den unter der Laſt ihrer Fachkenntniſſe ſeufzenden Alleinwiſſern oft mit gerechtem Mitleiden nach. Die Frage iſt heute, ob wir den Weg zu der verlaſſenen Tradition Goethe's und Winckelmann's zurückfinden werden, oder ob wir uns dem redlichen, aber rohen Eifer der Fachleute anvertrauen und unter dem Anſcheine, mühſame Pfade bergauf zu erklimmen, trotzdem bergab marſchiren wollen. Der Begriff, umfaſſender, allgemeiner Bildung iſt kein täuſchender Traum, ſondern etwas Wirkliches. Die „allgemeinen großen Ideen" ſind keine hohlen Redensarten. Immer war die, in uns unbekannten Gedankentiefen bevorzugter Geiſter gebildete Anſchauung vom Weſen der Dinge das, was die Völker zum Licht geleitet hat. Mit Staunen ſehen wir, wieviel an realen Kenntniſſen Winckelmann, Herder, Goethe abging, und wie richtig trotzdem ihr Gefühl der Dinge war. Ich hatte darauf hingewieſen, in

welcher Weise in Virchow's, auf der Naturforscherversammlung gehaltenen Rede Goethe hervortrat. Mir ist beim Abschlusse dieses Aufsatzes im Ueberblicke aller Sitzungen nun erst klar geworden, wie sehr die Gestalt dieses halb in dichterischen Träumen befangenen Menschen gleichsam der unsichtbare Präsident der Versammlung war, zu dem hin jeder sprach. Die Vertreter der Naturwissenschaft haben sich nichts dadurch vergeben. Sie haben damit keine Concession gemacht. Sie haben unbefangen anerkannt, daß über aller Forschung der klare Blick stehe, den das gleichsam verwandtschaftliche Verhältniß zur schaffenden Natur selbst gewährt. In diesem Sinne ist Aristoteles der Geheimschreiber der Natur genannt worden und Goethe darf als sein College gelten. —

Wie würde Goethe unsere Ausstellung beurtheilt haben?

Wir können sicher sein, daß alle Unternehmungen idealer Art, an denen man das gesammte Volk betheiligt, schließlich aus eigner Schwere das richtige Urtheil produciren werden, was sie werth seien. Schon heute wird, was die Jubiläumsausstellung anlangt, über die Hauptsache Einigkeit erzielt sein und meine Bemerkungen dürften mit dem wohl zusammentreffen, was allgemein empfunden wird, wenn auch meine Begründung meines Urtheils für sich steht. Die Jubiläumsausstellung darf als ein gelungener Versuch angesehen werden, dem Volke klar zu machen, was die Arbeit der Künstler heute vermöge. Sie hat bewirkt, daß ein bedeutender Theil des allgemeinen Publicums sich zur Betrachtung von Kunstwerken gedrängt, und über ihren Werth und Inhalt sich in Debatten eingelassen hat. Bewirkt, daß die Wichtigkeit solcher Ausstellungen allgemein anerkannt worden ist. Bewirkt auch, daß dieses selbe Publicum sich daran gewöhnt hat, die langen und meist gut und wohlwollend geschriebenen Berichte der Kritik in sich aufzunehmen. Bewirkt wahrscheinlich auch, daß der Markt für Kunstwerke sich verbreitert hat.

Ohne den Trieb aber, das hier Aufgenommene zu einem Theile unserer Bildung zu machen (ich habe eine gewisse Scheu, diese hohlklingenden Worte niederzuschreiben, aber sie sprechen allein aus, was gesagt werden soll), kann der Genuß an diesen Dingen nichts Bleibendes gewähren.

3. Natur und Kunſt.

Kunſtwerke dürfen darin nicht ihre letzte Wirkung ſuchen, auf Ausſtellungen Preiſe zu erringen. Ein Künſtler muß wiſſen, ahnen wenigſtens, wem ſeine Arbeit Freude machen wird. Und wäre es auch nur eine Täuſchung ſeiner Phantaſie: es muß eine Stelle ſein, an der er ſein fertiges Werk in Gedanken ſtehen ſieht: eine Stelle, wo es Menſchen erfreut und glücklich macht. In unſeren Antikenſälen, in unſeren Galerien mit Arbeiten aus früheren Jahrhunderten: jedes Stück, auch noch ſo dicht und unvermittelt an ein andres gedrängt, hat ſeine beſondere Umgebung geiſtig um ſich. Das eine erzählt von einem Tempel, das andere von einer Kirche, einem Palaſte oder einem Stübchen auch nur, wohin es aus der Hand des Künſtlers kommen ſollte und kam. Jedem fühlt man eine ehmalige Heimath an. Die heutige Production ſcheint heimathlos zu ſein. Dieſe Werke ſtehen da wie Menſchen in einem Warteſaale: keines dahin gehörig, jedes nur den Wunſch hegend, fortzukommen. Wohin? Das höchſte, letzte Ziel eines Gemäldes darf auch nicht ſein, in einer Nationalgalerie glücklich einmal ehrenvolle Unterkunft zu erlangen. Ein Kunſtwerk verlangt eine Familie, in die es gehört, Augen, die mit Liebe zu ihm aufblicken, die in es eindringen, die ſich an es gewöhnen. —

Unter meinen Augen, vom Fenſter aus, an dem mein Arbeitstiſch ſteht, liegt ein See. Wie oft habe ich Morgens die erſten Strahlen der Sonne mir gegenüber hinter den Bergen hervorbrechen ſehen, die ihn umgeben. Auf ihnen liegt wie ein zarter grüner Pelz der Wald ausgebreitet, allen ihren Schluchten und Falten ſich anſchmiegend und bis zum Waſſer ihren Fuß bedeckend. An regneriſchen Tagen dringen Wolkenzüge aus dieſen Schluchten hervor und ziehen in Streifen an der halben Höhe des Gebirges hin. Kein Gemälde vermöchte eins der Bilder zu geben, die der unaufhörliche Wechſel des Lichtes hier hervorbringt.

Läßt ſich dergleichen uns überhaupt nicht vor die Seele bringen? Mir treten jene beiden einzigen Verſe Homers in das Gedächtniß, in denen Odyß gezeigt wird, wie er am Strande der waldigen Inſel ſitzend, über das Meer ſieht.

Ach, nur einmal möcht' er den Rauch der Heimath
Fern aufsteigen sehn, um dann zu sterben.

Bei diesen Worten entsteht in unserer Phantasie ein Bild des unermeßlichen Meeres, als ständen wir neben Odyß und durchbohrten wie er mit den Blicken die unendliche Ferne. Aus dieser Stimmung dichtete Goethe den einen Vers:

Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Auch da meinen wir am Strande mit Iphigenie zu stehen, die ungeheuere Einsamkeit des Meeres breitet sich aus vor unseren Augen.

Wie viele Seestücke hat die niederländische Kunst geschaffen: großartige, herrliche Werke darunter, keins aber, das uns das Meer zeigte wie jene Verse, in denen nicht ein einziges beschreibendes Wort enthalten ist.

In dieser Richtung versuchte Claude Lorrain uns Bilder der Natur vorzuzaubern. Er besitzt eine wunderbare Kraft, unsre Phantasie mit Anschauungen zu erfüllen, die, über alle Erfahrung des Erlebten hinausgehend, ein höheres, lichteres Bild der Natur in die Erinnerung pflanzen, als hätten auch wir sie so gesehen.

4. Kunst und Natur.

Zwei Stunden von hier, mitten in den Bergen, liegt ein Kloster, zu dem das letzte Stück Weg einen steilen Felsenpfad hinangeht. Erst ist man lange am Rande eines weiten prachtvollen Thales hingefahren, eine sich schlängelnde Straße, links mit dem Blicke in die Stämme der aufsteigenden Kastanien hinein, links auf ihre sanften Wipfel hinunter, die aus der Tiefe überall sich dicht aneinander der Höhe zuthürmen und über sie hinweg zu dem Gebirge drüben, über dessen weite dunkle Wände die Ortschaften vertheilt sind, weißschimmernd jede, und jede mit dem schlanken romanischen Campanile in der Mitte der Häuser. Endlich, in der steilen schmalen Gasse eines dieser Oerter, erklärt der Kutscher, nun müsse man aussteigen, und zu Fuße geht man zwischen den weinüberhängten Häusern weiter, und tritt aus ihnen hinaus wieder unter die Aeste des unendlichen Baumwuchses. Das Kloster

oben ſcheint verlaſſen, nur zwei Mönche noch bewohnen es, die Kirche hat einen Eingang, der gleich aus dem Freien den Eintritt geſtattet. Alles unverſchloſſen, alles ſtill, das warme Sonnenlicht dringt mit uns in die kleine Kirche ein. Da ſteht über dem Altar ein Madonnenbild. Ein unbeſchreiblicher Anblick. Einer von den Niederländern, die in Lionardo's Schule lernten, hat es gemalt und die reine klare Luft hier oben den blühenden ſanften Farben nichts zu Leide gethan. Durch Jahrhunderte hindurch hat dieſe Madonna ſo auf das Kind hinabgelächelt: kein eigentliches Lächeln, ſondern gleichſam nur wie der Wille dazu, den Lionardo den Antlitzen zu geben verſtand und deſſen Geheimniſſe ſeine Schüler nachahmten. Und dann, wieder heraustretend aus der Kirche, öffnet ſich vor uns die Umſchau von der Höhe in ſo viel Thäler hinein, die vom Lago maggiore und dem Luganer See uns entgegenkommen, dicht unter unſeren Füßen aber der am Abhange klebende Küchengarten des Kloſters, in dem allerlei ſeltſames Krautwerk großblätterig in Reihen ſteht.

Man trägt die Madonna auch bei dieſem Blicke immer noch in ſich. Man vergißt ſie überhaupt nie wieder. Mit wie wenig Aufmerkſamkeit würde man ſie vielleicht nur geſtreift haben, hätte man ſie in einer Sammlung neben vielen anderen gefunden. Zu der Zeit wo ſie entſtand, gab es keine Ausſtellungen, keine Kritik, keine andere Befriedigung für einen Künſtler, als, ſo gut als möglich ſein Werk gethan zu haben.

Doch man könnte ſagen, es ſei nicht erlaubt, von dieſen Tagen der künſtleriſchen Glorie des Cinquecento zu reden. Das ſei nicht wieder herbeizuſchaffen. Es könnte auch eingeworfen werden, die Madonna ſei jedenfalls nicht an Ort und Stelle entſtanden, ſondern in Mailand oder Florenz, und von ferne her in das Kloſter geſtiftet worden. Gut. Steigen wir vom Kloſter von Bigorio hinab in die Tiefe nach Ponte Capriasca, das wie im Abgrunde liegt. Im Cinquecento war die heutige Straße nicht vorhanden, die dicht heranführt. Mühſam auf ſtundenlangen Wegen mußte man ſich dahin finden. In der Kirche von Ponte Capriasca hat ein unbekannter Meiſter eine Copie der Cena Lionardo's auf die Wand

gemalt. Dieſe Copie, immer noch in Figuren über Lebensgröße in Fresco ausgeführt, iſt in einer Einſamkeit entſtanden, die tiefer nicht gedacht werden kann. Im Vergleich zum Originale in Mailand möchte man das Gemälde, trotz vielfacher und böſer Reparaturen, faſt unberührt nennen. Hier ſteht das Antlitz Chriſti rein und klar vor uns. Für wen Anderes noch, möchte man hier fragen, als für ſich ſelber hat der Künſtler ſeinem beſten Können nach dieſes ſchöne Werk hier zu Stande gebracht? Monatelang muß er hier vergraben geweſen ſein.

Soll nur der Beifall von Maſſen, die nach Tauſenden zählen, als Lohn gelten, um den es zu arbeiten werth ſei?

Auf einer der Höhen, zu denen man von Lugano auf kurzem Spaziergange gelangt, liegt San Abbondio, eine von den Ortſchaften, die in dichtem Netze hier das Land bedecken. Die Häuſer liegen zerſtreut, höher und tiefer, mit Gärten zwiſchen ſich und überall erheben ſich auch hier, wie Eichbäume beinahe, die herrlichen Kaſtanien. Ganz für ſich und von einer mächtigen Mauer umgeben liegt der Kirchhof. Durch die eiſerne Gitterthüre des Portales leuchten uns die Denkmäler entgegen, die ihn ſchmücken. Eines darunter erkennt man bei dieſem erſten Ueberblicke ſchon als das ſchönſte. Vela hat es gearbeitet, der nicht weit von Lugano, bei Mendriſio, mitten im Lande, ſich ein Atelier erbaut hat. Ueberall, wohin man ſich wendet, begegnen uns Werke Vela's. Hier hat er eine kniende Frau gearbeitet, in weißem Marmor, dem in dieſer reinen klaren Luft ebenſo wenig ein Stäubchen anfliegt, wie jener Madonna im Kloſter von Bigorio. Oft habe ich die Geſtalt betrachtet, deren unverhüllte energiſche Arme mit wunderbarer Kunſt zum Ausdruck bringen, daß ſie durch ein Gebet ſich aus verzweifelnden Gedanken zu retten ſucht. Man möchte ſagen, wenn man ſie nach langer Zeit da wieder erblickt: ach, da kniet ja auch die Frau noch immer. Immer derſelbe tiefblaue Himmel, der ſie umgibt, dieſelbe Ruhe, als ſtände die Zeit hier ſtill und man wäre es ſelber einzig allein nur, der älter geworden wäre.

Doch es könnte all dem gegenüber, was ich hier vorbringe, geſagt werden, die Zeiten der Kirchen, Klöſter und Kirchhöfe hätten

ein Ende genommen und für das Leben des Tages habe der Künſtler heute zu arbeiten, wenn er ſich und der Welt genügen wolle.

Nicht weit von dem auf die Stadt herabſehenden Bahnhofe erhebt ſich eine Villa, der man ihre Jugend von Weitem ſchon anſieht. In eigenthümlicher Verbindung antik griechiſcher und moderner Formen iſt ſie aufgeführt. Ich habe nichts geſehen, was dieſer Architectur ähnlich ſah, es iſt eine individuelle Schöpfung. Vom Garten aus treten wir in ein Atrium ein, das die Wohnſtube der Familie bildet, die dieſes Haus, das man großartig und beſcheiden zu gleicher Zeit nennen kann, für ſich gebaut hat. Nur für ſich, kein Schauſtück für Fremde, denen es nur zufällig ſich öffnet. Alles iſt bemalt in dieſem Raume. Doriſche Säulen tragen die bunte Decke, die Wände erfüllen Frescomalereien. Der Wechſel der Jahreszeiten iſt in großen Gemälden darauf dargeſtellt, Scenen altgriechiſchen Lebens, aber in moderner Bewegung aufgefaßt, jugendliche Frauen und Mädchen, die Blumen in einen Tempel tragen, lebensgroße Geſtalten, ſo lebendig auf der Wand gemalt als ſeien es Porträts. Zum Theil ſind es auch Porträts. Rechts führt eine Thür in ein Zimmer mit koſtbarem echten Hausrath in modern perſiſchem Geſchmacke, links ein anderes, das in dem gleichen einfachen Reichthum im Stile der Renaiſſance gehalten iſt. Man fragt, wie ſich das vertrage? Ausgeglichen werden dieſe Gegenſätze durch den unverkennbaren Stempel der Entſtehung all dieſes Schmuckes in der neueſten Zeit und durch den ihnen verliehenen perſönlichen Reiz: wir fühlen, daß Alles von derſelben Phantaſie erdacht und unter derſelben künſtleriſchen Leitung ausgeführt wurde. Nichts, bis auf das Metallwerk an den Thüren und Fenſtern, das nicht in meiſterhafter Vollendung gearbeitet worden wäre, und doch nichts irgendwo, das ſich als beſondere Leiſtung hervordrängte. Die Rückwand des Atriums iſt durchbrochen: eine breite, ſanfte Treppe in glänzenden, reinen Marmorſtufen thut ſich auf. Man blickt bis zu ihrer Höhe, wo eine Statue ſteht, Sulamith, in halbfliegenden Gewändern, als komme ſie uns entgegen. Auf den die Treppe rechts und links begleitenden Wänden ſind bacchiſche Scenen gemalt: die Familie, die in Rom Grund

und Boden beſitzt, hat bei Ausgrabungen Sarkophage gefunden und die Scenen der zwei bedeutendſten darunter als Gemälde hier reproduciren laſſen. Alle dieſe Malereien hat ein in Rom arbeitender Maler nach ſorgfältig vorher gezeichneten Cartons leicht und liebenswürdig ausgeführt, ein Sicilianer, deſſen Thätigkeit bisher beſonders dem Schmucke der wieder aufblühenden Städte Siciliens gewidmet war. Die Statue iſt von einer Mailänderin, die, ebenfalls in Rom arbeitend, als Bildhauerin dort anerkannt berühmt iſt. Niemals bin ich in dieſes Haus eingetreten, ohne die entzückende Heiterkeit zu empfinden, die dieſe Gemälde, dieſe Sculpturen, dieſe Architektur ausathmen. Und um es noch einmal zu betonen: all das nicht für die Welt, ſondern nur für die eine Familie geſchaffen, die es bewohnt. Und, um auch dies noch einmal zu ſagen: Alles natürlich, ſelbſtverſtändlich, behaglich, und Alles modern, wie friſchgepflückte Blumen und Früchte, an deren Schönheit wir uns hier erfreuen.

5. Die Cartons für die Gemälde in der Zeughauskuppel.

Zu allen Zeiten hat es des Zuſammentreffens beſonderer Umſtände bedurft, damit Kunſtwerke entſtänden, die als vollkommen harmoniſch eine befreiende Wirkung hätten. Mir ſcheint: ſoll gezeigt werden, welches die höchſten Wirkungen der Kunſt ſeien, ſo kann das mit Ausſtellungen überhaupt niemals erreicht werden. Das Zuſammenpferchen unendlicher Gemälde und Sculpturen, von denen keine zur anderen in Verwandtſchaft ſteht, hat etwas Maaßloſes. Man ſieht ſich die Augen bis zur Verwirrung voll, man hört Muſik dazu, verſchiedene Stücke von verſchiedenen Orcheſtern zu gleicher Zeit geſpielt, man ißt und trinkt, und während man ißt und trinkt, ſteht uns auf den Wänden der Künſtlerkneipe das künſtleriſche Treiben unſerer Tage in Caricaturen perſiflirt vor Augen. Dieſes Bedürfniß, ſich ſelbſt gutmüthig zu verhöhnen, iſt ein Zug unſerer Zeit. Es machte in der Ferne einen ſeltſamen Eindruck, aus den Zeitungsberichten zu erſehen, wie die, welche den in Berlin tagenden Naturforſchern die Tafellieder dichteten, die Geſellſchaft mit gutmüthigen, aber grottesken Verſpottungen ihrer

wiſſenſchaftlichen Glaubensſätze zu erfreuen ſuchten. Zwiſchen dieſen Liedern und den ebenſowenig böſe gemeinten Caricaturen altgriechiſchen Daſeins in den die Ausſtellung umgebenden Gartenanlagen waltet eine gewiſſe Blutsverwandtſchaft. Ich habe aber ein Gefühl, als ob wir uns Zeiten näherten, in denen einfachere Anſchauungen wieder zur Herrſchaft gelangen könnten.

Sollte ich mich täuſchen in dieſer Annahme, ſollte, was die bildenden Künſte anlangt, unſer Jahrhundert einmal nur als das der Ausſtellungen in der Kunſtgeſchichte figuriren, ſo würde darin die Vorausſicht liegen, daß die Kunſt mehr und mehr zum Range ornamentalen Gewerbebetriebes herabgehen und die den großen Maſſen gebotenen Werke mehr und mehr den Charakter oberflächlicher Bravourſtücke annehmen würden. Dies zu befürchten aber iſt kein Grund vorhanden. Ich habe die Cartons unbeſprochen gelaſſen, die für die Malereien in der Kuppel unſeres Zeughauſes gezeichnet worden ſind. Die Beſucher ſahen faſt wie zu etwas Fremdem zu ihnen auf, zu dem ſie kein rechtes Verhältniß hatten. Meinem Gefühle nach liegen hier die Keime der Kunſt, die auch unſere Zeit einmal als in enger Verbindung mit den Traditionen ſtehend zeigen wird, mit denen ſcheinbar für immer gebrochen worden war.

X.

Die Vernichtung Roms.

Ein Brief.

O Roma nobilis —
— — — —
Altes Lied.

Rom, Ende Januar 1886.

Als ich, nach einer Trennung von zehn Jahren, im letzten Herbste endlich einmal wieder hierher zurückkehren durfte, waren die Eindrücke, die ich empfing, unerwartet und niederschlagend. Ich sah, wie man im Begriffe stand, Rom, indem man es zur Hauptstadt des Königreichs umgestaltete, geistig zu vernichten, wie alles Gespräch sich nur um dies eine Thema drehte, wie Jeder empfand, daß etwas geschehen müsse, und keiner wußte, was. Ich las in der Nationalzeitung dann Gregorovius' Aufsatz: „Zur Vertheidigung Roms gegen seine heutige Zerstörung", aus dem herausklang, daß etwas verloren gehe, was nicht zu retten sei. Ich konnte hier an Ort und Stelle auch beobachten, wie wenig das verfing. Ich, der ich seit dreißig Jahren zum Ruhme von Rom und Florenz und des gesammten Italiens geschrieben habe, hätte ja meine Stimme auch wohl erheben dürfen. Mit einem Briefe an die Römer aber, merkte ich bald, war nichts mehr zu thun. Es scheint eine Minorität Solcher da zu sein, die das Traurige und Beschämende der Verhältnisse fühlen: ältere Leute, die wohl empfinden, was hier zu Grunde gehe. Doch sie haben sich fügen müssen und den Kampf aufgegeben.

Aber es gibt ein Rom, dessen Bürger in allen Ländern zu finden sind, und deren Rom eben soll zerstört werden. Alles, was

ich thun kann, ist, ihnen Nachricht zukommen zu lassen von dem, was hier vor sich geht. Jeder, scheint mir, von ihnen Allen, wäre nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, Einspruch zu thun. Vielleicht, daß ein Druck der öffentlichen Meinung entsteht, der der Verwüstung der Stadt Einhalt gebietet. Sich an die Römer selbst zu wenden, ich wiederhole es, wäre vergeblich. Man ist überzeugt von der Nothwendigkeit der getroffenen Maßregeln. Eher zu wenig, als zu viel geschehe, meint man. Licht und Luft und Verkehrswege brauche die Stadt. Unterkunft sei zu schaffen für die täglich wachsende Zahl der Bewohner. Rasch und gründlich müsse aufgeräumt werden. Seit tausend Jahren nun stehe das Rom der Päpste auf den Ruinen der ehemaligen Hauptstadt des römischen Kaiserreiches, die Zeiten seien gekommen, wo aufs Neue die Hauptstadt des wiederaufblühenden, geeinigten Italiens hier eine Stelle finden müsse, ein Umschwung, den die Seufzer sentimentaler Geschichtsgelehrten nicht verhindern würden.

Und in der That, eine höhere Nothwendigkeit scheint zu walten, die ihre Opfer verlangt. Immer, soweit wir in den Jahrhunderten zurückgehen, ist Rom niedergeworfen worden, um in anderer Gestalt sich neu aufzurichten. Immer haben die Römer Häuser, Tempel und Paläste abgebrochen, um neue Häuser, Tempel und Paläste an ihre Stelle zu setzen. Das christliche Rom ist aus den Trümmern des heidnischen erbaut worden. Weshalb heute, wo die force majeure so klar zu Tage steht, Scheu tragen, das bei Seite zu schaffen, dessen Schonung, die Sache nur finanziell betrachtet, Summen erfordern würde, die das Land nicht zu erschwingen vermöchte? Soll, nachdem die Sehnsucht des italiänischen Volkes, einig zu sein und an der edelsten Stelle des Reiches sich eine Hauptstadt zu errichten, irgend ein stichhaltiger Grund vorgebracht werden dürfen, der dies verhinderte? Man zuckt die Achseln, wenn über den Untergang dessen geklagt wird, was einmal nicht zu retten war, und weist auf die Sorge hin, mit der der palatinische Hügel und das Forum zu Stätten der Belehrung erhoben worden sind, auf die Commission, welche für Conservirung der bei den Umgrabungen des Bodens und dem Abbruche der Gebäude aufgefundenen antiken

Reſte Sorge tragen muß, und auf die Energie, mit der die Zeitungen nachträglich Lärm ſchlagen, wenn wieder einmal etwas zu Grunde oder verloren gegangen iſt. Man rühmt die Werthſteigerung der Bauplätze, das Hinzuſtrömen der Arbeiter, die wachſenden Löhne. Mit ſolcher Sicherheit wird nichts geltend gemacht als die nationalökonomiſche Seite der Frage, daß man fühlt, wie dies der höchſte Geſichtspunkt ſei, zu dem die Römer ſich zu erheben überhaupt noch im Stande ſeien. Dabei wird der Schein feſtgehalten, als ob an der Art, wie man vorgehe, von Anfang an nichts zu ändern geweſen ſei, während doch bei der Berathung und bei der Ausführung der Dinge, wie mir wenigſtens erzählt wird, diejenigen überſtimmt oder bei Seite geſchoben worden ſind, welche ſchonendere Vorſchläge durchbringen wollten.

Rom verdankt die Eigenthümlichkeit ſeiner äußeren Geſtaltung den Mauern, die Aurelian vor anderthalb tauſend Jahren um die Stadt zog. Dieſe, auf Vertheidigung eingerichtete Umzäunung Roms mit einem gewaltigen Steinringe iſt ſtets in lebendigem Zuſtande erhalten worden. Immer, ſo tief die Stadt geſunken war in den ſpäteren Zeiten, hat Niemand ſie betreten können, der nicht durch die in dieſe Mauern Einlaß gewährenden befeſtigten Thore einzog.

Es iſt bekannt und oft beſchrieben worden, welchen Anblick Rom in den verſchiedenen Epochen der päpſtlichen Herrſchaft bot, und wie der innerhalb der Mauern liegende Beſtand an Häuſern und öffentlichen Gebäuden ſich verringerte, an deren Stelle wildbewachſene Ruinenfelder traten. Wir wiſſen, wie zur Zeit der Abweſenheit der Päpſte in Avignon, im Trecento, dieſe Abnahme den höchſten Grad erreichte, und wie mit deren Rückkehr, im Quattrocento, die Stadt ſich wieder erhob. Dieſe Erweiterung Roms innerhalb der eigenen Mauern nahm ſeitdem ſtetig zu, ging zugleich aber doch ſo langſamen Schrittes vorwärts, daß, wenn wir den Plan Roms zu den Zeiten Michelangelos mit dem aus den Zeiten Pius IX. vergleichen, auf beiden die Stadt den Anblick eines geringen compacten Kernes, umgeben von umfangreichen Gärten oder wüſtliegendem Gefilde, bietet, um das in weitem Umkreiſe dann erſt

die Mauern ſich zogen. Das geſtattete die Entfaltung großer Villenanlagen außerhalb Roms, aber umſchloſſen doch noch von ſeinen Mauern, die, vereint mit den grünbewachſenen Ruinenmaſſen, eine innere Umgegend der Stadt ſchufen und ihr den Charakter friedlicher Stille verliehen, die Denen unvergeßlich ſein wird, die ſie noch genießen durften, und deren Verluſt mit zu den ſchmerzlichſten Einbußen der Verehrer des „alten Roms“ gehört. Dieſe innere Umgebung Roms war ſo eigenartig und mächtig, daß ſie die Stadt ſelber dominirte, die, in ihren engen Gaſſen meiſt regungslos daliegend, faſt als derjenige Theil Roms erſcheinen konnte, der weniger in Betracht käme. Denn einige der größten Kirchen: Santa Maria Maggiore, der Lateran und viele bedeutende andere lagen weniger in der eigentlichen Stadt ſelber, als um ſie herum, in dieſer ſeltſamen unbewegten inneren Wildniß zerſtreut: und ſelbſt der St. Peter mit dem Vatican, am äußerſten Rande Roms nach Weſten hin, hingen, in der „Vorſtadt“, dem „Borgo“, gelegen, mehr mit der Stadt nur zuſammen, als daß ſie von ihren Häuſern umſchloſſen geweſen wären.

Was heute nun in Angriff genommen wird, iſt die Verwandlung dieſer geſammten inneren Umgebung Roms zu bewohnten Theilen der Stadt, deren Häuſer künftig nach allen Seiten hin an die Mauern Aurelian's wieder anſtoßen ſollen. An vielen Stellen beginnen die neuen Straßen ſich zu erheben und die Gartenflächen des inneren Roms zu bedecken. Palatin und Forum und andere der bedeutendſten Ruinenfelder bleiben, ſoweit es thunlich erſcheint, als feſt umgrenzte, überall vom neuen Rom umbaute Merkwürdigkeiten geſchont; ins alte Rom aber wird durch Niederreißen von Häuſern, Paläſten und Kirchen ein Netz breiter, verkehrsfähiger Straßen hineingeſprengt. Mit dieſer Arbeit iſt an allen Punkten der Stadt zu gleicher Zeit begonnen worden, und ſie ſteht heute in voller Ausführung. Es gibt, wohin man ſich auch wende, kein Quartier, wo nicht entweder das Terrain aufgeriſſen und geebnet wird, um Baugrund zu gewinnen, wo aufſchießende Häuſer in neuen Straßen ſich nicht erheben, oder alte nicht niedergeriſſen werden. Endloſe Reihen von Karren mit Schutt oder Baumaterial erfüllen

die Straßen mit Lärm, Schmutz und Verkehrsbeengung, Scharen fremder Arbeiter niedrigſten Grades ziehen überall umher und laſſen die einheimiſche Bevölkerung an vielen Stellen faſt verſchwinden. Ein Zuſtand von Unbehaglichkeit iſt an die Stelle des früheren ruhigen Daſeins getreten.

Indeſſen, man hätte die Stadt umgeſtalten mögen, wie man wollte: dieſe Unbequemlichkeit wäre zum Theil nicht zu vermeiden geweſen, und ſie iſt nicht das, wogegen proteſtirt werden ſoll. All' das war vorauszuſehen. Schon im Mai 1882 war das Geſetz angenommen worden, das die Veränderungen und Erweiterungen der Stadt regelte, und ein vor mir liegender officieller Plan gewährt deren Ueberblick. Ein Theil der neuen Quartiere iſt auf dem Plan in Gſell-Fels' Ausgabe von 1883 in Linien eingetragen, ſo daß Jeder ſich im Allgemeinen über dieſe Dinge unterrichten kann. Die Aufgabe mußte gelöſt werden, das bisherige Rom zu einem brauchbaren Theile des neuen Roms zu machen, die beide als Ganzes die Hauptſtadt des Königreiches bilden würden. Die erhobenen Vorwürfe, die neuen breiten Quartiere entſprächen weder in der Breite der nach der Schnur gezogenen Straßen dem römiſchen Klima, noch die Bauart den Bedürfniſſen der Bewohner, gehen den Fremden wenig an. In den oberſten (meiſt ſechſten) Stockwerken dieſer Gebäude, deren Dächer mit balconartigen, leicht in Gärten zu verwandelnden Vorſprüngen rings umgeben ſind, ſollen luftige, von wundervollen Ausſichten umlegene Wohnungen ſich bieten. Die unteren Theile der Häuſer haben meiſt etwas Dumpfiges. Die Höfe ſind eng und dunkel. Aber auch dies ginge den fremden Beſchauer wenig an. Beklagen dürfte er, daß die Generation, der die Aufgabe zufiel, Rom zur Hauptſtadt Italiens zu machen, mit ſoviel Mangel an Verſtändniß für das vorgehe, was ſie in Rom beſitzt; aber wenn von einer Vernichtung der Stadt geſprochen wird, ſo müſſen Thatſachen angeführt werden, die unzweifelhaft die Nothwendigkeit zeigen, daß eine ſo harte Beſchuldigung erhoben werden dürfe. —

Wenn man in früheren Jahren vom Monte Pincio aus über Piazza del Popolo hinüber nach dem St. Peter und dem Vatican ſah, ſo lagen die Kirche und der Palaſt der Päpſte von einer gewiſſen Einſamkeit umgeben vor uns. Wie Viele werden dieſes Blickes ſich erinnern und der bei ihm aufſteigenden Gedanken. Was die Menſchheit, als geiſtig vorwärtsſtrebendes Ganzes gefaßt, heute iſt, hat ſeine Anfänge von dorther empfangen. Was wäre all' unſer Proteſtantismus ohne die die Jahrhunderte erfüllende Arbeit, die von den limina Apostolorum ausging? An Zeiten der chriſtlichen Kirche werden wir im Anblick der Peterskirche erinnert, die der Trennung der Confeſſionen und allem Widerſtande gegen die Geiſtlichkeit vorausgingen. Von dort aus wurden die Deutſchen zu civiliſationsfähigen Geſchöpfen gemacht, nachdem das nur politiſch wirkende römiſche Kaiſerthum nichts mehr als Soldatenmaterial aus ihnen zu ſchaffen verſtanden hatte. Mommſen's letzter Band zeigt überzeugend, wohin die Nationen kommen, wenn nur das Gemeinnützliche in ihnen zur Grundlage der Cultur gemacht wird. Wir ſehen, wie Deutſchland, Frankreich und England bei Jahrhunderte langem Beſtande als römiſche Provinzen zu nichts Eigenem in geiſtigem Beſitze gelangten und wie, ſobald die unentbehrliche Zufuhr an militäriſchen und Civilbeamten von Rom ausblieb, die ſich ſelbſt überlaſſenen Bevölkerungen mit all' ihrer feinen Organiſation zuſammenbrachen. Mommſen hätte ſeinem Werke keinen richtigeren Abſchluß geben können. Dagegen, als von demſelben Rom aus das Element chriſtlicher Geſittung in die nördlichen Völker einſtrömte, das in Rom allein zur Entſtehung und von Rom aus zuerſt zur Verbreitung kam, ſehen wir ſie ſich von Stufe zu Stufe erheben und zu ſolcher Kraft endlich gelangen, daß ſie den eigenen Geiſt zu dem machen durften, dem ſie ſich anvertrauten, und daß als Tochter der römiſchen Kirche die proteſtantiſche als die eigentlich Deutſche Kirche ſelbſtändig weiter wuchs.

Dies der Grund, weshalb nicht bloß die zufälligen Einwohner des heutigen Roms, oder die Angehörigen des neuen Königreiches Italien, wenn ſie vor Peterskirche und Vatican ſtehen, das Recht haben, von dem zu ſprechen, was ſie heute bedürfen, und weshalb

die Italiäner, wenn sie Rom in ihre Hauptstadt verwandeln, nicht bloß auf die Katholiken aller Länder, sondern auch auf die Protestanten und alle die zu hören haben, die die Bedeutung Roms für die Entwicklung der Menschheit zu würdigen wissen und in seinen Monumenten Symbole erblicken, über deren Erhaltung zu wachen Jeder ein Recht hat. Man könnte fragen, was die beiden Steinhaufen, so schön die Steine auch geschichtet sein möchten, in ihrer todten Masse mit dem Wohle der Menschheit zu thun hätten? Ich antworte: sehr viel. Stätten, auf denen große Menschen gestanden haben, Stätten, von denen große Gedanken ausgegangen sind, empfangen etwas Heiliges. Wenn ein Erdbeben heute Vatican und Peterskirche zusammenstürzen ließe, so würde der Menschheit etwas genommen sein, das, todt und unfruchtbar dem Materiale nach, als Boden dennoch, auf dem fruchtbare Gedanken wachsen, unersetzlich wäre.

Diese Kirche und ihr Palast also standen in einer gewissen Einsamkeit bisher, man könnte sagen: zugleich in- und außerhalb der Stadt. Und was geschieht jetzt? Auf den Wiesen, die Rom nach Norden hin umgeben, sind bis dicht an die Gärten des Vaticans die neuen Straßen abgesteckt, die die Stadt nach dieser Seite vergrößern sollen, und schon stehen Reihen kolossaler sechsstöckiger steinerner Häuser ohne Architektur da, nur für Unterbringung von Menschen aufgeführt und, mitten unter ihnen, die ungeheuren Casernen der Carabinieri. Die heutigen Bewohner des Vaticans gehen mich wenig an. Ich kenne keinen einzigen darunter und es kann mir gleichgültig sein, wer dort frei oder gefangen ist. Aber dieser Palast der Päpste, den Bramante so wundervoll aufführte, ist ein der Welt angehöriges Denkmal, so gut wie Michelangelo's Peterskirche, und es erscheint als beleidigend, bis dicht an den Vatican mit diesen, in ihrer übermäßigen Höhe alles ästhetische Maaß hinwegnehmenden Häuserzügen heranzurücken, die man vom Monte Pincio aus, so gern man sie übersehen möchte, jetzt als einen Theil der Stadt vor Augen haben muß. Häuser, die dem Bedürfnisse, gesunde luftige Wohnungen zu schaffen, nicht einmal gerecht werden können, da nicht hierauf, son-

dern offenbar nur auf die Ausbeutung des Bodens und der zukünftigen Miether gerechnet worden iſt. Die Lumpen derer, die ſchon darin ſind, ſieht man überall in langen Fahnenreihen vor den Fenſtern hängen, und das Ausſehen der Leute zeigt, wie übel in dieſen koloſſalen Höhlenconglomeraten zu wohnen ſei. Von den Fenſtern der Säle, die im Vatican die Statuen beherbergen, ſieht man in die Höfe dieſer neuen Bauten hinunter, die bald genug völlig vom Schmutze und Lärm der Bewohner erfüllt ſein werden, für die ſie berechnet ſind, wenn ſie nicht, wie ſie in größerem Umfange drohen, vorher einſtürzen. Und von der andern Seite her umgeben die Ziegelöfen mit ihren Schornſteinen im dichten Halbkreiſe den Palaſt und die Kirche, um die der lehmreiche Höhenzug, der hier nach Weſten ſich hinzieht, zu glatt abfallenden, gelben Wänden abgeſtochen wird. Der Rauch zieht in ſchmutzigen Wolken in die päpſtlichen Gärten hinein. Wir erinnern daran, wie in den erſten Zeiten, als Rom den Italiänern anheimfiel, davon die Rede war, dem Papſte den Borgo, die jenſeits des Fluſſes gelegene Vorſtadt, die ſo völlig eine Schöpfung der Päpſte iſt, zu überlaſſen und wie, als dies nicht anging, nur die Peterskirche nebſt dem Vaticaniſchen Palaſte und die dazu gehörigen Baulichkeiten und Terrains, Alles enge bei einander liegend, dem Papſte zugeſprochen worden war. An die Rückkehr der weltlichen Herrſchaft glaubt man zum Theil, ſcheint es, im Vaticane ſelbſt nicht mehr. In ſeiner eigenen Wohnung hätte man Leo XIII., einen alten Gelehrten, an deſſen wohlwollender Natur Niemand zweifelt, und der nichts als ſeinen Garten zum Athemholen nun einmal haben will, ungeſtört laſſen ſollen. Mag vom Pincio herüber zum Vatican blicken wer da will: für alle Zukunft wird der Anblick den ſtummen Vorwurf enthalten, es ſei, als das Rom der Päpſte ſich in das des neuen Italiens umwandelte, weder ſo verfahren worden, wie der großen Vergangenheit gegenüber, die das Papſtthum repräſentirt, würdig war, noch wie die Kirche Michelangelo's und der Palaſt Bramante's beanſpruchen durften.

Warum dieſe drei koloſſalen Caſernen, architektoniſche Ungethüme, die Alles umher niederdrücken, an dieſer Stelle gerade er-

richten? Man glaube nicht, es solle etwas gegen die Sorgfalt gesagt werden, mit der Italien sein Heer emporzubringen sucht. Nirgends vielleicht ist der Satz, daß der Dienst in der Armee die Universitätszeit der Bevölkerung sei, so sichtbar in seiner Wahrheit als hier, wo eine unter sich uneinige, Jahrhunderte lang in Aberglauben erhaltene Bevölkerung zur Verträglichkeit und zu Annahme vernünftiger Anschauungen erzogen werden muß und offenbar erzogen wird. Warum aber mit diesem Niederdrücken der beiden großartigsten Werke Roms den heranwachsenden Italiänern selber gleichsam die Nichtachtung dessen einflößen, was für die Geschichte des Landes von solchem Werthe ist?

Indeß, man könnte einwenden, es dürfe auch hier höchstens von Ungeschicktheit, von Mangel an historischem Tacte die Rede sein: Gregorovius aber hat — wenn auch mit einer Wendung, die so wenig als möglich Anstoß geben will — das Wort „Vandalen" in seinem Aufsatze gebraucht. Fragen wir, was damit gemeint sein könnte.

Vandalismus wird muthwillige, unnöthige Zerstörung genannt. Man ist eben im Begriff, auf der Stelle, die das zukünftige Denkmal Victor Emanuels einnehmen soll, das Kloster von Ara Coeli und den dazu gehörigen Thurm Paul's III. zu zerstören. Beide Gebäude gehören gleichsam zum historischen Inventar Roms, aber sie lassen sich immerhin entbehren. Etwas anderes aber wäre es, wenn man, nur um die zu diesem Denkmal aufführende Straße zu verbreitern, den dem Palazzo di Venezia angehängten Palazzetto di Venezia zerstören wollte, der einen von herrlichen Bogengängen umzogenen Garten in sich schließt, und Vandalismus würde sein, wenn man die Kirche von Ara Coeli selbst, eine der ältesten, ehrwürdigsten Kirchen Roms, abbrechen wollte, wie zwar von vielen Seiten in Abrede gestellt, von eben so vielen aber als bevorstehend versichert wird. Vandalismus würde sein, wenn noch andere Paläste, von deren nothwendigem Untergange man spricht, in der That geopfert würden. Mit welchem Namen aber will man das benennen, was ich nun erzählen werde?

Auf jenem gesetzlich sanctionirten Plane der auszuführenden

Veränderungen von 1882 war dem Umſtande wohl Rechnung getragen worden, daß innerhalb der Stadt, indem man ihre wüſten Flächen wieder bebaute, zugleich doch die Stellen unberührt bleiben mußten, die, wie die Engländer ſagen, als die Lungen der Stadt, Reſervoire reiner Luft und, in den ſchwülen römiſchen Sommermonaten, Stätten des Schattens, des Aufathmens, der Kühlung wären. Und ſo ſehen wir eine Anzahl Gärten ausgeſpart, von deren Bebauung Abſtand zu nehmen ſei. Unter dieſen die Ludoviſiſchen Gärten.

Die Villa Ludoviſi liegt — heute freilich muß es heißen: lag — am öſtlichen Ende der Stadt, an der Porta Salaria. Sie ſtieß an die aurelianiſche Mauer, die, mit wunderbarem Epheu behangen, nach Oſten hin ihre Grenze bildete. Schattengänge der köſtlichſten Art aus Lorbeer oder Steineichen gebildet, hohe breite Pinien dazwiſchen, Stille und balſamiſche Luft, die da herrſchten, machten die Villa Ludoviſi, in die nicht immer leicht Eingang zu finden war, zu einer der Stellen Roms, die zuerſt genannt wurden wenn vom Zauber der ewigen Stadt die Rede war. Ja, ich glaube, wenn im Hinblick auf die ganze Erde die Frage aufgeworfen worden wäre, welches der ſchönſte Garten der Welt ſei, ſo würden die, die Rom kannten, ſofort geantwortet haben: Villa Ludoviſi. Zu dem, was bei der Umwandlung Roms in die Hauptſtadt Italiens den Kennern und Verehrern Roms zuerſt mit in die Gedanken trat, war die Hoffnung, dieſe Gärten, mit ihren herrlichen Gartenhäuſern und mit den Statuen und Gemälden darin, würden nun in öffentlichen Beſitz übergehen und in breiterem Maß zugänglich gemacht werden. Die Prophezeiung, die Villa könnte unter dem neuen Regime zerſtört werden, wie jetzt geſchieht, die Lorbeeren, Eichen und Pinien könnten niedergeſchlagen werden, wie ich jetzt erlebe, würde ein Vorwurf geweſen ſein, den auch der ärgſte Feind des neuen Italiens nicht ausgeſprochen hätte, weil er thöricht geklungen haben würde.

Und *wie* werden dieſe Gärten heute niedergeſchlagen! Von dieſem „*Wie*" wird einſt geſprochen werden. Man ſchlachtet die Villen zu Bauſtellen aus. Wir brauchen das damit gewonnene

Areal auf dem Plane Roms nur auszumeſſen, um zu ſehen, wie äußerſt geringfügig der gewonnene Platz an ſich iſt; aber zwei- oder dreimal ſo groß wie der neugeſchaffene ſchattenloſe Platz Vittorio Emanuele, um den herum die neuen Häuſer eins nach dem andern bereits wieder einſtürzen. Von öffentlicher Nothwendigkeit iſt keine Rede, ſondern nur das kann den Ausſchlag gegeben haben, daß die Villa an einer Stelle liegt, wo Grund und Boden heute koſtbar ſind, ſo daß der Familie Ludoviſi die Anzahl Millionen, die ſie verlangte, bezahlt werden konnten.

Aber auch das iſt immer noch nicht, wie Dante im fünften Geſange des Inferno ſagt: „il modo che offende“. *Wem* ſind dieſe Gärten verkauft worden und *wie* bebaut man ſie?

Jener Plan vom Jahre 1882 hatte nicht die Eile zur Vorausſetzung, mit der heute gearbeitet wird, ſondern es wurde an allmäliges und was die Form der Häuſer anlangt würdiges Vorſchreiten der Bebauung gedacht, wie das Bedürfniß der anwachſenden Stadt es erheiſchte. Dieſes mäßige, bedächtige Bebauen ſehen wir in dem Theile des neuen Roms innegehalten, das zuerſt entſtand: in den Straßen um den Bahnhof, an den Thermen des Diocletian. Hier bietet die „Roma nuova“ den Anblick freundlicher eleganter Häuſer, mit wechſelnder, anſprechender, zum Theil wohlthuender Architektur, wie eine moderne Stadt eben ausſieht, die nicht allein der Schönheit wegen gebaut wird, den Geſchmack aber auch nicht beleidigen darf. Was bei der heutigen Aenderung der Dinge erſchreckt: iſt der plötzliche Umſchlag ins Ungeheure. Es iſt das Eigene unſerer neueſten Zeiten, daß wenn irgendwo factiſch Millionen zu verdienen ſind, die Verhältniſſe über Nacht ins Grenzenloſe umſchlagen, ohne — und dies iſt wieder ein Zeichen der Zeit — daß irgend Jemand Außerordentliches darin ſähe, oder daß nun noch möglich ſcheine, Einhalt zu thun. Erſt ſeit kurzer Zeit iſt die Haſt und das Drauflosbauen hier eingetreten. Eine Anzahl Geldgeſellſchaften — wie man ſagt — haben im Großen die Terrains an ſich gebracht und deren Beſetzung mit Häuſern übernommen. Den Charakter dieſer Bauten habe ich oben, wo vom neuen vaticaniſchen Viertel die Rede war, angedeutet: un-

mäßig hohe, den Baugrund in jeder Richtung bis aufs Aeußerſte ausnutzende, ſich aneinanderdrängende Häuſer, mit Bewohnern ſich in den höchſten Stockwerken oft bereits anfüllend, während die unteren noch unausgebaut daliegen. Architekturlos meiſtentheils; wo Architektur aber hervortritt, alle die Symptome zeigend, die an Bauten ähnlicher Art überall zu beobachten ſind. Das iſt der Charakter der Häuſer, die vor und innerhalb der Porta Salaria heute, man kann wohl ſagen, bei fieberhafter Thätigkeit aus dem Boden wachſen und von denen auch die Gärten der Villa Ludoviſi nun in nicht zu kurzer Zeit bedeckt ſein werden.

Ich hätte hier nun wohl den Schluß ziehen dürfen, daß dieſe Verwüſtung der Villa Ludoviſi als ein Beiſpiel deſſen angeſehen werden könne, was ohne Widerſpruch „Vandaliſch" ſei. Aber ich möchte nachträglich gegen die Vandalen, die mit einer gewiſſen Unbefangenheit doch immer fremdes Eigenthum ruinirten, nicht ungerecht ſein. Die Vandalen zerſtörten weder, um Geld zu verdienen, noch wütheten ſie gegen ſich ſelber ſo, ſondern ſie vergriffen ſich an fremdem Beſitz, deſſen Werth ſie nicht einmal zu ermeſſen im Stande waren. Die Leute aber, die bei der Verwüſtung der Ludoviſi'ſchen Gärten Geld verdient haben, werden kaum für ſich in Anſpruch nehmen dürfen, nicht gewußt zu haben, was dieſer ſchönſte Fleck der Erde zu bedeuten hatte. —

Die heutige Vernichtung Roms ſchließt Verluſt in mehrfacher Richtung in ſich.

Rom repräſentirt für die heutige Menſchheit einen Werth geiſtiger Art, den genau feſtzuſtellen nicht leicht iſt, der darum aber, weil es nur ein idealer Werth iſt, nicht weniger koſtbar und, ſoweit dies bei irdiſchen Dingen geſagt werden darf, unentbehrlich iſt.

Die Nationen, wenn ſie auf einer gewiſſen Stufe geiſtiger Cultur angelangt ſind, fangen an ihre Vergangenheit zum Gegenſtande der Betrachtung, dann der Unterſuchung, dann der hiſtoriſchen Conſtruction zu machen. Der Verlauf iſt überall der gleiche: anfangs iſt Geſchichte ein Durcheinander von Sagen und Erinnerungen, das dumpf weitergegeben und aufgenommen wird; dann

treten Leute auf, die Ordnung in dieſen Wuſt zu bringen ſuchen; dabei ergeben ſich Stellen, über die man weniger als über andere oder über die man gar nichts weiß, und es werden Verſuche gemacht, ſie auszufüllen: zuerſt wohl nur durch Erfindungen im Sinne des Uebrigen. Dann regen ſich die Anfänge der hiſtoriſchen Kritik und endlich kommen die Zeiten, wo man Alles zu wiſſen oder doch erforſchen zu können glaubt und die Vergangenheit mit regelrechter Kunſt aufbaut, entweder wie man ſie ehrlich ſelber ſieht, oder wie man ſie für dieſen oder jenen Zweck der Welt als das wirkliche Bild des Dageweſenen hinſtellen möchte. In unſeren letzten Zeiten iſt die Theilnahme am Vergangenen eine ſo allgemeine, daß in ihrer Bethätigung faſt eben ſo viel Kraft und Energie in Arbeit ſtehen, als zur Befriedigung deſſen, was Gegenwart und Zukunft für ſich verlangen. Hiſtoriker ſind wir nun alle. Jedermann zum eigenen Gebrauche mindeſtens. Es iſt kein gebildeter Menſch denkbar, der nicht ſein geſchichtliches Credo hätte und es nicht zu vermehren beſtrebt wäre. Man fühlt, daß ohne Kenntniß des Vergangenen die Gegenwart unverſtändlich ſei. Daß bei allen Debatten über den Werth des vorhandenen geiſtigen Beſitzes die Kenntniß des geiſtigen Inhalts der früheren Generationen nöthig ſei. Die Behandlung einer gemeinnützigen Frage ohne einleitenden hiſtoriſchen Rückblick würde faſt unmöglich ſcheinen. Jeder von uns iſt überzeugt, daß Alles, was die Gegenwart erfüllt, in Zuſammenhang ſtehe mit Anfängen, die, wenn man ſie nicht kennt, zu ergründen ſeien, ehe man ein definitives Urtheil abgibt. Wie nun aber erlangt man die Kenntniſſe, deren es hier bedarf? Aus eigner Forſchung? Aus Hingabe an Autoritäten? Oder aus dem, was das Leben an halb bewußt, halb unbewußt ſich einprägenden Fragmenten allgemeinen Wiſſens uns zuführt und ſich in uns im Laufe des eignen Wirkens, als hiſtoriſche Lebensanſchauung niederſchlägt? Ich glaube, daß dieſer dritte Weg der ſei, den die Meiſten von uns gehen und den wir zu gehen genöthigt ſind. Eigene Forſchungen ernſthaft anzuſtellen, werden ſich nur die Wenigſten zu trauen: denn Jeder iſt in ſeinem ſpeciellen Thun zu ſehr „Fachmann" heute, um ſich nicht zu ſagen, daß auch hiſtoriſche Arbeit

nur die eines Fachmannes ſein dürfte, wenn ſie Reſultate haben ſolle. Den Autoritäten zu glauben, läge da am nächſten, widerſprächen ſie einander nicht meiſt ſo ſehr, um nicht immer doch, trotz dem Bewußtſein der Unzulänglichkeit, eignes Urtheil und Auswahl nöthig zu machen. Und ſo bleibt der Mehrzahl nur jenes zufällige Schöpfen aus dem großen Meere des allgemeinen Wiſſens.

Ich leite, was ich folgen laſſen will, mit einem Vergleiche ein.

Bei der ungemeinen Macht der Kirche in den Zeiten vor der Reformation war das äußere Leben der Menſchen überall damals in bei weitem höherem Grade kirchlich gefärbt als heute. Das geiſtige Bedürfniß, das mit dem geiſtlichen identiſch war, brachte Arten von Befriedigungen mit ſich, wie wir ſie heute nicht mehr kennen. Zu dieſen gehörte, daß wenn Gemüthern das, was die nächſte Umgebung bot, nicht mehr genügte, der Gedanke Macht gewann, im Anblick und Betreten gewiſſer heiliger Stätten ſei eine höchſte Weihe der uns mit dem Himmel verbindenden Gedanken und Gefühle möglich, und ſo ſehen wir nach vielen Stellen, denen dieſe beſondere Kraft friedengebender Seelenberuhigung zugetraut worden, Pilger ſich aufmachen. Nach San Jacopo in Compoſtella, nach Rom, nach Jeruſalem wurde gewallfahrtet.

Heutigen Tages ſind dieſe geiſtlichen Pilgerreiſen zwar nicht ausgeſtorben, ſo ſehr aber auf die Betheiligung Weniger herabgeſunken, daß von ihnen nicht mehr geſprochen werden kann. Der Gedanke ſelbſt aber iſt nicht untergegangen. In Vielen regt ſich das Bedürfniß, der hiſtoriſchen und äſthetiſchen Weltanſchauung, aus eigner Erfahrung, irgendwie einen bekräftigenden letzten Stempel aufzudrücken; und, unabhängig von antikem römiſchen Kaiſerthum ſowohl als von moderner römiſcher Kirche, iſt ſeit dem Ende des vorigen Jahrhunderts von den Nationen Rom als die Pilgerſtätte anerkannt, deren Beſuch das Wunder vollbringe, das zu ordnen, was im Geiſte eines erfahrenen Mannes an Gedanken über den Werth der Vergangenheit ſich aufgeſpeichert hat. Ich darf hier nicht breit werden, denn dieſe Dinge ſind zu oft ausgeſprochen worden: die Literaturen aller gebildeten Nationen enthalten die Selbſtgeſtändniſſe derer, die die Reiſe gemacht und deren wunder-

bare Wirkung an ſich erfahren haben. Die edelſten Männer Deutſchlands, Englands, Amerikas, Frankreichs und Italiens ſelbſt datirten von den Eindrücken her, die ſie in Rom empfingen, in den meiſten Fällen etwas wie eine innere Wiedergeburt. Der Anblick der Stadt, der Aufenthalt dort im Genuſſe gedankenvollen Ungeſtörtſeins wird als das Mittel angeſehen, einen ſicheren Maßſtab für die hiſtoriſchen Werthe zu gewinnen.

Rom iſt unter den lebenden Städten der Welt die älteſte. Von den Zeiten mythiſcher Anfänge bis zum letzten Momente hat Rom eine ungeheure Kette, in jedem Jahrhundert verſtändlicher Schickſale gehabt, die für die Schickſale aller heute lebendigen Völker von beſtimmender Wichtigkeit waren und noch ſind. All dieſe Epochen haben Spuren materieller Exiſtenz in Rom hinterlaſſen, aus deren Betrachtung unmittelbare Berührung mit den Zeiten, die ſie hervorbrachten, uns gewährt zu werden ſcheint. Rom iſt ein Inbegriff von Monumenten jedes Zeitalters, deren Verluſt, deren Antaſtung heute als eine frevelhafte Beeinträchtigung deſſen erſcheinen muß, was die Welt in Rom beſitzt. Wie ein wunderbares hiſtoriſches Heiligthum ſteht es da. Der Anblick ſeiner Ruinen und Bauten erhebt, erfriſcht, bekräftigt. Das Betreten ſeines Bodens hat etwas Entzückendes, wie das heimathlicher Erde nach langer Trennung. Dieſer Boden darf nicht der Verwüſtung durch Speculanten anheimfallen. Ich für mein Theil weiß nicht, wie der jämmerlichen Fortſetzung dieſes Treibens ein Ziel zu ſetzen ſei. Meine Aufgabe iſt auch nicht, mich um Ausfindigmachen von Mitteln zu kümmern, die hier noch wirkſam wären. Welcher Schaden aber allen Nationen daraus erwachſe, wenn man Rom der Ausbeutung unverſtändiger Habgier überlaſſe, davon darf und muß geſprochen werden. Man könnte dem, was ich ſage, die Frage entgegenſetzen, ob mit der Trauer um die Bäume der Villa Ludoviſi und der Klage über die modernen Geldvandalen ungeſchehen gemacht werden ſolle, was nun einmal geſchehen ſei, und welchen Nutzen es bringe, Verhältniſſe, die in der That mehr aus Nichtwiſſen als aus böſem Willen entſprungen ſeien, nachträglich zu brandmarken. Weder das Eine noch das Andere iſt meine Abſicht. Ich aber

würde denen, die ſo ſprächen, zu erwidern haben, daß das bis jetzt Gethane nur ein ſchwacher Anfang der Dinge ſei, die noch bevorſtehen; und, ſicherlich, nicht um Vorwürfe zu machen, ſondern nur der Erhaltung deſſen wegen, das der Zerſtörung noch anheimfallen ſoll, wird dieſer Aufſatz geſchrieben. Schon droht die Villa Albani, das ſchönſte architektoniſche Monument des vorigen Jahrhunderts, das Rom beſitzt, rings von ſich vorſchiebenden Häuſerreihen umfangen zu werden, und nur eine Frage der Zeit wird ſein, für wie viel Millionen ſie den Geldgeſellſchaften zum Opfer fällt, die nach dieſer Richtung operiren und von denen auch die in jener Gegend neuentdeckten Katakomben ausgefüllt werden ſollen, die, als aus dem zweiten Jahrhundert ſtammend, für die Kunſtgeſchichte von größter Wichtigkeit, zuſammenſinken würden, wenn jene ungeheuren Wohnkaſten das Terrain belaſten. Zu viel Geld — ſo erzählt man mir — würde nöthig ſein, ſie zu retten, als daß daran nur gedacht werden könnte. Noch mehr aber handelt es ſich um Dinge, innerhalb der Stadt. Da erhebt ſich an einer Stelle der Via Nazionale die Villa Aldobrandini mit ihrem mauerumſchloſſenen Grün hoch über den Häuſern: geſprochen wird davon, daß auch ihre Tage gezählt ſeien. Da ziehen ſich hinter dem Palaſte Colonna die am Abhange liegenden Gärten mit den ungeheuren Cypreſſen hin, unter denen Vittoria Colonna vielleicht noch gegangen iſt: auch hier ſoll es ſich bereits nur um den Preis des Terrains handeln, von dem, wie es ſcheint, ein Theil ſchon bebaut worden iſt. Und weiter: nahe dem Lateran liegen, dicht bei einander, die Villa Maſſimi und Wolkonsky. Auch dieſe beiden hat das Geſetz von 1882 von Verwüſtung freigeſprochen: heute aber, ſoweit die Häuſerreihen auch hier nicht bereits aufſteigen, fühlt man, wie das, was von ihrem Terrain noch unberührt ſcheint, innerlich dem Untergange bereits geweiht iſt. Und wird Villa Mattei vom gleichen Schickſale befreit bleiben: dieſer Garten, dem nach dem Hinſinken der Villa Ludoviſi der Preis zugeſprochen werden muß, der ſchönſte Roms zu ſein? Und Villa Borgheſe vor Porta del Popolo, dicht an der Stadt? In den neueſten Tagen erſt ſoll auch ſie auf die Proſcriptionsliſte gekommen ſein. Vor dreißig Jahren hatten in

ihr die Garibaldiner ihr Lager gehabt und viele Bäume abgehauen, auch Raphael's Landhaus, das da ſtand, zerſtört: davon erzählte man wie von großen Schandthaten. Und heute ſoll der herrliche Park, in deſſen Wipfel man vom Monte Pincio herabſieht, zu Baugrund hergerichtet werden. Es iſt nicht thunlich, über die Zukunft dieſer Terrains zu ſprechen, da nur Eingeweihte über ihr Schickſal unterrichtet zu ſein ſcheinen. Mühſam zu erforſchen und herzuzählen, was außerdem noch der Ausſchlachtung anheimfallen ſoll, wäre unnöthige Arbeit. Ebenſo wenig darf uns berühren, was bereits von einem bevorſtehenden „Krach" geſprochen wird. Krachs pflegen immer erſt dann einzutreten, wenn die, die ſie hervorgerufen haben, ihr Geld ſicher haben und die Verwüſtung vollbracht iſt.

Noch ganz Anderes aber droht Rom.

Das Geſetz, welches die Majorate aufhebt, iſt in Kraft getreten und ſeine Folge wird ſein — ſo verſichert man — daß die Vermögen der großen Familien zur Theilung kommen. Damit iſt dem Beſtande der Galerien Borgheſe, Doria und Colonna, um die vornehmſten zu nennen, das Urtheil geſprochen. Wären die Gemälde, die in den Paläſten dieſer Familien in meiſt ungenügend erhellten zum Theil dunklen Räumen. aufgehangen ſind, in lichtvollen Galerien untergebracht, ſo würden ſie etwas repräſentiren, das an ſichtbarem Werthe noch bedeutender hervorträte als heute: aber auch in dem verwahrloſten Zuſtande, in dem wir die Gemälde und Statuen meiſt vor Augen haben, würde die Zerſplitterung der drei Sammlungen ein unerſetzlicher Verluſt ſein. Denn das gerade gewähren ſie, um das nur Wenige, ſehr Wenige, ſich heute kümmern: die Blüthe der künſtleriſchen Thätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts, die heute faſt übergangen zu werden pflegen, ſoweit es ſich nicht um Niederländer und Spanier handelt, und deren Wichtigkeit ſchon um deshalb ſo groß iſt, weil die ſpaniſchen und niederländiſchen Meiſter bei den Bologneſen in die Schule gegangen ſind. Auch die architektoniſchen Schöpfungen dieſer beiden Jahrhunderte kommen hier in Frage, von denen Rom erfüllt iſt und deren exquiſiter Geſchmack durch ſtarrenden Schmutz hindurch

oft genug in den Straßen unſere Bewunderung erweckt, während ſie, wo man ſich die Mühe gab, ſie aufzufriſchen, wie beim Palaſte Corſini und dem nach Via Nazionale liegenden Theile des Palaſtes Colonna geſchehen iſt, die beſten modernen Bauten an Geſchmack überbieten. Soll all den Architekturen dieſer Art, deren viele jener Umgeſtaltungsplan der Stadt ohne Weiteres beſeitigen würde, wirklich das Urtheil geſprochen ſein? Sollen jene Sammlungen mehr oder weniger ſtill ſich auflöſen? Welch ein Lärm würde ſich erheben, wenn der Papſt die Vaticaniſche Gemäldegalerie verkaufen oder nur ſchließen wollte, und nun hört man, wie gleichgültig dem entgegengeſehen wird, was der Sammlung Borgheſe ꝛc. etwa bevorſtehen könnte. Ich wiederhole nur, was ich ſprechen höre. Wie ruhig man die Zeit herankommen ſieht, wo auf geſetzlichem oder ungeſetzlichem Wege Bilder und Statuen ſich trennen werden, um da oder dort ein beſſeres Unterkommen zu finden. —

Was wird Rom ſein, wenn dieſer große Wechſel vollzogen worden iſt?

Ich erinnere mich der Zeiten ſehr wohl, als immer wieder der ganzen Menſchheit gleichſam die Frage zum Entſcheid vorgelegt wurde, ob Rom im Beſitz der Päpſte bleiben dürfe. Italien ſehnte ſich danach, als ob das Land ohne Rom nie zur Ruhe kommen könne. Als ob erſt, wenn auf dem Capitol die italiäniſche Fahne wehte, den Leiden des Volkes ein Ziel geſetzt ſei. Was wurde da nicht in Ausſicht geſtellt. Was für ein Rom würde da erſt aufblühen, wenn es von dem Druck des päpſtlichen Regimentes aufathmend ſich ſelbſt gehören dürfte. Wer denn auch kannte dies päpſtliche Regiment nicht? Ich erinnere mich, mit welcher Wärme ich ſelbſt dafür eintrat, daß nur Rom die Hauptſtadt Italiens ſein dürfe. Zuerſt war Florenz gewählt worden. Man hatte das Königreich von dort aus bereits zu regieren begonnen, als werde das ſo bleiben. König und Regierung hatten ſich feſt eingeniſtet und die Stadt den Anfang gemacht, mit ungeheuren Schulden, die ſpäter dann ihren geſchäftlichen Ruin herbeiführten, ſich zur Hauptſtadt des Landes herzurichten. Da wird Rom gewonnen, und in Florenz, ſtatt zu erſchrecken über das, was nun drohte und was

denn auch nicht ausblieb, wird mit allen Glocken geläutet, als die Nachricht eintraf. Der Jubel über das endliche Erringen der Stadt, an deren geheiligtem Boden alles Heil des Vaterlandes zu hängen schien, übertönte die Eifersucht und Befürchtung.

Und dieser heilige Boden den Speculanten jetzt in die Hände gegeben und Denen, die das beklagen, nichts zur Antwort als Achselzucken und Bedauern, daß, wie es scheine, leider nichts mehr zu thun sei, um dem Laufe der Dinge, wie sie nun einmal liefen, einen Damm entgegenzusetzen. —

Die Geschicke Italiens scheinen sich heute in günstiger Weise zu entwickeln. Mehr und mehr fühlt man sich als geeinigte Nation. Die Schwächen des neuen Zustandes treten hervor, eingestehen aber wird man, daß, soweit der Charakter des Volkes es erlaubt, das Mögliche geschehe. Möge das glücklich so fortschreiten. Jedem Volke aber, und wenn die Sonne noch so lange warm und fruchtbar geschienen hätte, können Tage bevorstehen, wo in plötzlichem Wechsel der Dinge Unheil mit vollen Händen über es ausgeschüttet wird, und der einzige Rückhalt in dem liegt, was an geistigem Inhalte unbesiegbar und unverwüstlich zurückgeblieben ist. Es gab nach der Schlacht von Jena nur einen Appell ans preußische Volk: die Darlegung Hardenberg's, daß jetzt mit dem geistigen Capitale des Volkes der Kampf fortzusetzen sei. Dies Capital war unversehrt geblieben. Das Wiederaufleben Preußens unter dem Drucke der französischen Gewalt, die, so völlig wir in ihre Hände gegeben waren, diesem Widerstande rein geistiger Natur gegenüber ihre Ohnmacht fühlte, ist ein Stück Deutscher Geschichte, das Jeder kennt.

Mein Gefühl den Italiänern gegenüber ist immer nur das der Zuneigung und das der Dankbarkeit gewesen. Ihre Denkweise, so starke Verschiedenheiten uns entgegen treten, entspricht der unsrigen. Die Art, wie sie sich heute emporarbeiten, flößt uns Respect ein und die Schwierigkeiten, mit denen sie kämpfen, unsere Theilnahme. Dante, Michelangelo und Raphael verbinden das Deutsche Volk geistig für immer mit dem italiänischen. Harte Tage aber können auch ihnen kommen wie uns einst, wie jedem Volke. Wenn dann wieder von Rom die Rede sein sollte, von der heiligen, „ewigen

Stadt", ſo würde kühl geantwortet werden, daß dieſem Rom denn doch, wie alle Welt ja wiſſe, in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts von den Italiänern ſelbſt ein Ende gemacht worden ſei.

Zu dieſem Briefe könnte heute noch Vieles hinzugeſetzt werden. Ich beſchränke mich auf die Wiedergabe zweier Aeußerungen, die aus Rom ſelbſt gekommen ſind.

Die erſte ein Brief Bonghi's vom 20. Juni 1886 an den Redacteur der römiſchen Zeitung Opinione.

Theurer d'Arcais!

Hat Ihnen dieſer neue ſchimpfliche Anblick ſchon vor den Augen geſtanden? Kennen Sie die häßliche Reihe unwürdiger Häuſer, mit deren Bau man zwiſchen dem Lateran und Santa Croce in Geruſalemme begonnen hat? Welche Stelle Roms wendet ſich mit beredteren Worten an unſere Phantaſie? Da hängt vor der Villa Campanari der uralte Epheu von den Bogen der neroniſchen Waſſerleitung herab! Dort die Porta Aſinaria in der Ringmauer des Aurelian zwiſchen ihren dunklen Thürmen! Haben Sie noch nicht geſehen, was da jetzt vorgeht, ſo machen Sie ſich auf den Weg! Und dann aber, um Gottes Willen, erheben Sie Ihre Stimme! Sie und alle die Andern von der Preſſe müſſen ſo laut ſchreien als Sie können, damit dieſer Beſchimpfung Einhalt geboten und dieſer einzige unberührte Fleck der Stadt wenigſtens der Unerſättlichkeit der Beſitzer und Speculanten nicht geopfert werde, die ſich mit barbariſcher Verwüſtung über den adeligen Boden Roms ergoſſen haben. Alſo auch die Schönheit dieſer Villa iſt dem Untergange geweiht! Freilich, wen ſollen wir anklagen? Die Habſucht derer, die ich eben nannte, oder die ſtädtiſche Verwaltung, die gähnend und gleichgültig die Dinge geſchehen läßt? Jetzt will ich etwas Starkes ſagen: es iſt zum erſten Male, daß ich das thue, und ich komme für meine Worte auf, wie für alle übrigen: Wir hätten an der Stelle, an der wir ſtehen, immer noch ein Recht, uns über das zu beklagen, was Deutſche und Engländer ſchreiben; wir könnten ihre Strafpredigten anerkennen, uns aber über den Ton beklagen, in dem ſie gehalten werden; wie dem aber nun ſei, feſt ſteht das Eine: daß wir, wir Italiäner von heute, dabei ſind, Rom zum widrigſten Neſte der Welt zu machen, ſo weit die Welt iſt. Und nöthig war es wahrhaftig nicht, Rom, damit es eine würdige Hauptſtadt Italiens ſei, erſt umzugeſtalten. Und feſt ſteht auch dies: daß dieſe Freiheit, Rom in einen ſchimpflichen Zuſtand zu verſetzen, nur des Geldgewinnſtes wegen, ein jämmerliches Anzeichen des ſinkenden Geſchmackes, ja des ſinkenden moraliſchen Gefühles in Italien ſei.

Da wird gerufen: still, kein Wort davon, den Klerikalen klingt dergleichen zu angenehm! Ich weiß nicht, ob es ihnen angenehm klingt; ist das aber der Fall, gut: noch viel angenehmer wird ihnen sicherlich dann das sein, was sie uns in so beschämender Weise vollbringen sehen! Nehmt den Klerikalen diesen Genuß doch! Und Ihr von der Presse vermögt es! Es sind nicht viele Dinge mehr, vor denen wir Scheu hegen: vor dem, was die Zeitungen sagen, aber herrscht immer noch eine gewisse Furcht. Vor dem freilich fürchtet man sich am meisten, was die schlechte Presse sagt, aber gerade deshalb ist immer auch noch etwas Respekt vor dem zurückgeblieben, was die gute sagt und was sie, aus heiligen und guten Gründen, jetzt zu thun nicht unterlassen sollte, wäre es auch nur mit schwachen Kräften: gegen das Böse anzukämpfen und auf das Gute hinzuweisen.

Gott gebe es. Bleiben Sie gut Ihrem

Bonghi.

Mit ganz anderer Schärfe spricht Lanciani, Director der Ausgrabungen in Rom, in der Vorrede zu seinen 1888 erschienenen Vorlesungen über das Alte Rom im Lichte der neuesten Entdeckungen.

„Auf die römische Aristokratie," sagt Lanciani, „fällt die meiste Schuld. Auf die hochgebornen Besitzer des römischen Grund und Bodens, unwürdig der großen Namen, die ihnen zu unserm Unglück als Erbschaft zugefallen sind. Sie waren es, die, sobald sie merkten, daß für dergleichen Geld bezahlt werde, die prachtvollen Villen preisgaben, die ihre Vorfahren einst dem römischen Publicum schenkten, damit es sich froh und glücklich und gesund in ihnen ergehe. Ruhm und Ehre ward jetzt nur darin gesucht, sie so hoch als möglich loszuschlagen. Die Gärten, die ihre eigenen Paläste umgaben, haben wir drei dieser Herren verkaufen sehen, damit elende Miethshäuser nun mit ihren Wänden sich an diese edlen Gebäude anhefteten. Die gesammelten Kunstschätze, die Kostbarkeiten, ja die Documente dieser Familien haben wir von ihnen selber verschachern sehen. Die herrlichen Gärten unserer vornehmsten Geschlechter: Patrizi, Sciarra, Massimo, Lucernari, Mirafiori, Wolkonski, Giustiniani, Torlonia, Campana, San Faustino wurden zerstört, die wundervollen alten Baumriesen zu Kohlen verbrannt, die Lusthäuser ihres Schmuckes beraubt. Nur der Vernichtung der Villa Borgheſe konnte von den Gerichten noch Einhalt gethan werden. In einem einzigen Falle wurde Widerstand geleistet. Ein Edelmann von altem Schrot und Korn wies bis zum letzten Athemzuge die Anerbietungen ab, die ihm für seine Villa gemacht wurden. Kaum aber war er begraben und schon hatten innerhalb einer Woche seine fürstlichen Söhne und Töchter die prachtvollste Villa Roms dahingegeben. Heute ist die Stelle, wo sie einst war, von Miethshäusern bedeckt. Es ist unmöglich, eine Vorstellung der Verwüstung zu geben, die nun ihren Anfang nahm ꝛc."

Die zweite Stelle aus Lanciani's Vorrede ist kürzer.

„Kein Wunder, wenn sich die Folgen dieser allgemeinen Zerstörung bereits fühlbar machen. Zwei Grad durchschnittlicher Wärme mehr im Sommer und ein entsprechendes Herabgehen des Ozongehaltes der Luft sind beobachtet worden." Lanciani's Sprache erhebt sich zu einer Art von ingrimmiger Sublimität, indem er auf vielen Seiten so seinem Zorne auszubrechen gestattet. Für die Freunde und Verehrer der Stadt haben diese Gefühle heute freilich nur historischen Werth da das Unglück einmal geschehen ist, das sich hätte verhindern lassen.

XI.

Die Camera della Segnatura.

Es trat ein Moment ein, wo Raphael's Operationsbasis von Florenz nach Rom verlegt wurde. Genaueres können wir nicht sagen. Wann er überhaupt zum ersten Male nach Rom kam und was er da sah oder auch arbeitete, würde nur aus ganz speciellen Nachrichten hervorgehen, die uns fehlen. Zu denken etwa wäre die Sache so. Giulio II. hatte, was die Thätigkeit von Baumeistern, Bildhauern und Malern anlangt, großartige Pläne und betrieb sie mit Hast. Peterskirche und Vaticanischer Palast sollten neu werden, Rom frischen Zuwachs am rechten Tiberufer erhalten, Paläste und Kirchen überall im alten Rom sich erheben. Dafür standen dem Papste zwei große Unternehmer im Fache der künstlerischen Arbeit zu Gebote: Giuliano da San Gallo und Bramante, ältere mächtige Baumeister, die einander haßten, die beide aber in Rom festgehalten wurden. Giuliano brachte Michelangelo nach Rom, als bedeutendstes jüngeres Talent, das er ausspielen konnte; Bramante Raphael. In beiden Fällen handelte es sich nicht um „Berufungen", daß Michelangelo oder Raphael Florenz plötzlich nur etwa verlassen hätten, wie ein junger Professor von einer weniger großen Universität nach einer bedeutenderen umzieht, um hier nun zu Hause zu sein wie er es früher dort war, sondern man ließ die beiden jüngeren Künstler kommen und gab ihnen Arbeit, was später werden würde, kam wohl kaum zur Sprache bei diesen Anfängen. Vasari giebt im Leben Raphael's nicht einmal das Jahr an. Er sagt nur, Papst Giulio habe auf Bramante's Empfehlung hin Raphael gerufen und bei seiner Ankunft sehr freundlich aufgenommen. Auf allerlei Wegen hat man dahinter

zu kommen geſucht, wann das geweſen ſei. Wir haben einen Brief Raphael's aus Rom vom April 1508: man meint, damals müſſe er übergeſiedelt ſein. Dies die verbreitetſte Anſicht. Es gibt aber an einigen Stellen des umfangreichen Buches von Vaſari Angaben, die dem widerſprechen. 1505 ſchon, erzählt er im Leben des Garofalo, ſei Garofalo durch die Arbeiten Raphaels und die Siſtiniſche Capelle Michelangelo's nach Rom gelockt worden. Dies iſt unmöglich. Dann wieder hat man ſo gerechnet: Die „Giardiniera" genannte Madonna ſei offenbar dasjenige Gemälde der Heiligen Jungfrau, das unter der Madonna zu verſtehen ſei, welche Raphael bei ſeinem Fortgange aus Florenz dem Ridolfo Ghirlandajo zur Vollendung hinterlaſſen habe. Dieſe Tafel trägt die Jahreszahl 1508 (es kann aber auch 1507 ſein): das deutete wiederum auf dieſes Jahr etwa. Wieder Anderes ergiebt ſich aus dem von Vaſari im Leben des Giuliano da San Gallo Berichteten. Es handelt ſich um deſſen Wettſtreit mit Bramante, wem von ihnen beiden der Neubau der Peterskirche zufallen ſolle: Bramante habe geſiegt, weil unter den ſich für ihn verwendenden Perſönlichkeiten auch Raphael ſich befunden habe. Dies müßte ſchon 1504 geweſen ſein, als Raphael alſo noch nicht einmal Perugia verlaſſen hatte, um nach Florenz zu gehen. Indeſſen ich habe früher ſchon dargelegt: Raphael konnte ſo gut wie alle andern Maler damals zwiſchen Rom und Florenz und ſeiner eigentlichen Heimath beliebig wechſeln, ſo daß er bald hier, bald dort geweſen wäre. Hören wir Vaſari weiter. Giuliano ſei darauf, nachdem er dem Bramante unterlegen, erzürnt nach Florenz gegangen, von wo Giulio II. ihn mit guten Worten dann aber nach Rom zurückholte. Jetzt nun habe Giuliano den Papſt darauf gebracht, die Siſtiniſche Capelle ausmalen zu laſſen, und zwar durch Michelangelo, weil Raphael, den Bramante *inzwiſchen* nach Rom gebracht, in den vaticaniſchen Stanzen zu des Papſtes großer Zufriedenheit gemalt habe. Wieſo denn? *Vor* Giuliano's Abgang gehörte Raphael ſchon zu der gegen ihn arbeitenden Partei, und nun wird Raphael erſt während Giuliano's auf dieſen Abgang folgender Abweſenheit von Bramante nach Rom gebracht? Warum denn aber nicht? Auch Michelangelo,

als man ihn 1508 für die Siſtiniſche Capelle nach Rom berief, war in früheren Jahren mehrfach ſchon dort geweſen. Auch Raphael konnte gekommen und gegangen ſein. Sicher iſt, daß Condivi erzählt, Michelangelo habe, als man ihm die Siſtiniſche Capelle übertragen wollte, Anfangs abgelehnt und Raphael vorgeſchlagen. Dieſer mußte damals (Anfang 1508) in Rom alſo ſchon bekannt ſein und etwas geleiſtet haben. Was das war, wiſſen wir nicht.

Ich habe dieſer ungewiſſen Lage der Dinge gegenüber volles Recht, die Vermuthung auszuſprechen: die erſten Skizzen zu den Fresken in der Camera della Segnatura ſeien von Raphael zu einer Zeit angefertigt worden, wo er die Grablegung noch nicht vollendet hatte, welche, wie wir ſahen, noch in das Jahr 1507 fiel. Ich urtheile ſo jedoch ohne Rückſicht auf die eben vorgetragenen Vermuthungen und das dafür verwandte armſelige Notizenmaterial, ſondern weil die Beſchaffenheit der Handzeichnungen mich dazu nöthigt. Dieſe früheſten Entwürfe für die Fresken der Camera della Segnatura gleichen den Gemälden ſelbſt noch ſehr wenig. Sie ſind in der Compoſition und in den Figuren anders. Um Raphael's Entwicklung zu verfolgen bietet ſich kein günſtigeres Material aber als dieſe Zeichnungen.

Die Camera della Segnatura liegt im Vaticaniſchen Palaſte, der bei Giulio's Stuhlbeſteigung kleiner war als bei ſeinem Tode. Alexander Borgia hatte vor ihm eine Reihe von Gemächern inne, zu denen der Eintritt heute nur wenigen Begünſtigten frei ſteht. Mir ſind ſie vor einem Jahre überhaupt zuerſt zugänglich geworden. Pinturicchio, der Hofmaler der Borgia's, hat dieſe Zimmer mit Fresken geſchmückt, die, friſch und wohlbehalten, einen ungemein feſtlichen Anblick gewähren. Sie ſind das Schönſte, was er geſchaffen hat. Sie laſſen Pinturicchio neben Perugino, mit dem er zugleich in Perugia lebte, in einer Originalität erſcheinen, die ihm in meinen Augen höhere Bedeutung verleiht als alles, was ich früher von ihm kannte. Niemand, der dieſe Gemächer durchſchreitet, empfängt bei dem ſchönen Schmuck dieſer Wände eine Ahnung vom Charakter derer, die hier zu Hauſe waren und nach

deren Abgang die Räume vielleicht dauernd unbewohnt geblieben ſind. Giulio II. ſcheint ſie als wie verpeſtet angeſehen zu haben. Er ließ über ihnen eine Reihe von Zimmern herſtellen, mit deren Ausmalung bereits begonnen war als Raphael in Rom eintrat. Vaſari zählt diejenigen auf, die hier arbeiteten, Perugino und Sodoma als die Vornehmſten. Ein einziges Zimmer ward Raphael zuerſt zugewieſen, deſſen Wölbung bereits ſogar von Sodoma in Angriff genommen war. Der Lauf der Dinge iſt dann geweſen, daß man die Malereien der übrigen Maler wieder beſeitigte und daß Raphael das ganze obere Stockwerk dieſes Theiles des Palaſtes, drei Zimmer und einen Saal, überwieſen wurde.

Die Camera della Segnatura bildet die Mitte dieſer in einer Reihe liegenden Räumlichkeiten. Sie iſt viereckig, weit und groß, aber doch den Charakter eines Wohnzimmers tragend. Zwei ſich gegenüberliegende Wände ſind von hohen Fenſtern durchbrochen, aus denen die bunten, von Guglielmo da Marcilla gemalten Fenſterſcheiben längſt verſchwunden ſind. Auch das Täfelwerk von eingelegter koſtbarer Arbeit, das die Wände rings auf Mannshöhe umgab und Sitze darbot, eine Arbeit des Baſile, iſt nicht mehr da. Wohl aber noch der koſtbare Moſaikboden, der, antike Arbeit nachahmend, die Embleme der Rovere's zeigt. Man empfängt den Eindruck des Fürſtlichen, Vornehmen, Heiteren, den die Renaiſſance jener Zeit ihren Bauten zu verleihen weiß. Ueberall begegnet das Auge künſtleriſchem Schaffen in höchſter Vollendung. Zumal die in den Ecken ſich tief herabſenkende gewölbte Decke erfreut den Blick. Denn an ihr iſt nicht, wie bei den Seitenwänden, Alles wieder und wieder verdorben und wieder und wieder gereinigt und aufgefriſcht worden, ſondern der Edelſteinſchimmer der Malerei, auf die kein Staub fallen und die keine verderbenden Hände erreichen konnten, hat ſich unverſehrt erhalten. Aber doch auch den Seitenwänden gegenüber verliert ſich das unbehagliche Gefühl bald, nur den letzten Schein des einſt Vorhandenen vor ſich zu haben: durch die verdorbene Oberfläche dringt die innere Schönheit der Werke unmittelbar gleichſam in uns ein und erfüllt uns mit erhabenen, erfreuenden Bildern.

Bei der Disputa empfinden wir dieſe allmählich ſich geltend machende innere geiſtige Leuchtkraft am lebendigſten.

Die gewölbte Decke zieht ſich, wie eben bemerkt wurde, in den vier Ecken des Gemaches tief herunter, ſo daß die Seitenwände nach oben hin in vollſtändigem Halbkreiſe abſchließen. Die Linie, auf der dieſer Halbkreis ruht, iſt die breiteſte der ganzen Bildfläche alſo. Raphael faßte ſie bei der Disputa als eine Ebene auf, in deren Mitte auf ganz ſanfter Erhöhung, zu der breite, gelinde Stufen aufführen, ein Altar ſteht. Um ihn geſchaart, dem Beſchauer zu ſich nach beiden Seiten verbreitend, ſehen wir eine anſehnliche Verſammlung, die Vornehmſten dem Altare zunächſt auf ſchönen antik geformten Steinbänken ſitzend, die Andern ehrfurchtsvoll ſie umdrängend. Auf dieſe Menge ſenkt ſich tief herab ein in dichter Maſſe das Gemälde breit durchſchneidendes Gewölk, über dem eine zweite Verſammlung himmliſcher Perſönlichkeiten ſichtbar iſt. Auch dieſe um eine Mitte geſchaart: die Dreifaltigkeit, zu deren Füßen, dicht über dem Altare und der auf ihm ſtehenden Monſtranz, fliegende Genien in über den Kopf erhobenen Händen die aufgeſchlagenen Evangelien uns entgegenbringen. Dieſe überirdiſche Welt bildet ein Ganzes für ſich, zugleich aber eng vereint mit der irdiſchen Verſammlung darunter, mit dieſer zuſammen wiederum ein Ganzes. Unten um den Altar iſt Alles Bewegung. Offenbar erblicken nur die den Altar in nächſter Nähe Umgebenden die ſich über ihnen aufthuende Herrlichkeit und auch von dieſen blicken nicht alle empor. Einige ſind noch verſunken in Geſpräch oder Lectüre, andre dagegen, getroffen vom geiſtigen Lichte, das herabſtrömt, haben die Bücher zur Erde geworfen. Die vornehmſten Kirchenväter ſind durch die Titel von Büchern oder durch ihre in die Heiligenſcheine eingeſchriebenen Namen kenntlich gemacht. Andre erkennt man an der Aehnlichkeit, wie Dante; noch andere ſind nach Vermuthungen benannt worden. Die Geſtalten der oberen Welt dagegen ſind alle leicht zu nennen. Ueber Chriſtus in der Mitte, der uns zugewandt beide Hände erhebt und neben dem, zu ſeiner Rechten und Linken und vom gleichen Gewölke getragen ihm zugewandt, Maria und Johannes ſitzen, erhebt Gott Vater ſich mit der Weltkugel in der

Linken, während die andre ſegnend und befehlend erhoben iſt. Im Aether ſchwebende Engel mit ausgebreiteten Flügeln umgeben ihn, aus Engelsköpfen ſcheint die ihn umgebende Höhe des Himmels zu beſtehen, er ragt empor wie ein ungeheurer Gipfel im Gebirge, deſſen leuchtende Erhebung kein Blick ermißt. Tief unter ihm, zur Rechten und Linken Chriſti, öffnet der Halbkreis des unteren Gewölkſaumes ſich uns entgegen, auf dem Heilige des Alten und Neuen Teſtamentes ſich aneinanderreihen.

Dies iſt was auf den erſten umfaſſenden Blick ſich bietet. Bei genauerer Betrachtung theilen ſich die Darſtellungen. Dies und das ſetzt uns nachträglich nun in Erſtaunen. So der in's Unendliche zurückweichende Horizont der Landſchaft, die unten hinter dem Altar ſich aufthut und über ihn weg ſichtbar wird. Unter dem Gewölke, das die Sohle der himmliſchen Welt oben bildet, verliert ſich unſer Auge in eine lichte Ferne. Dann berührt uns die Würde der irdiſchen Verſammlung: man fühlt, wie die Erſcheinung der Dreieinigkeit allem Erwägen und Streiten, allem Zuratheziehen von Büchern und Gelehrſamkeit ein Ende macht, zugleich aber, daß dieſe plötzliche Wirkung nur, wie geſagt, Einige erſt dicht am Altare trifft, während ſie ſich, denken wir, allmählich erſt den Uebrigen mittheilen wird. Dieſer ſich vollziehende Uebergang macht ſich in verſchiedener Art geltend. Dann, mit ganz anderer Bewunderung, muſtert man den Halbkreis der Himmelsbewohner, die auf dem Gewölke um Chriſtus mit Maria und Johannes ſitzend ſich uns darbieten. Während dieſe letzteren Drei in erhabenen Geberden wie verklärt ſich zeigen, haben die Heiligen um ſie her faſt etwas Weltliches. Petrus und Paulus, Adam, Moſes, David und Andre gleich hohen Ranges, ſitzen behaglich da, faſt wie Cardinäle bei kirchlichen hohen Feſten. Einige darunter in einer Eleganz der Bewegung, die mit den weltbewegenden Gedanken, die ſich an ihre Perſonen knüpfen, nicht in Einklang ſtehen. Sehen wir, mit welcher Vornehmheit Adam das eine Bein quer über das andre gelegt hat, wie Jemand, der in angenehmer Ruhe der Bequemlichkeit des Sitzens durch eine behagliche Beinſtellung noch ein Wenig zu Hülfe kommen will. Paſſavant erklärt: Adam ſitze in der Stellung des

Erwartens und Hoffens der göttlichen Gnade und Hülfe. Wir wollen das nicht bezweifeln: jedenfalls aber athmet ſein Anblick das Gefühl angenehmen irdiſchen Wohlſeins aus. Petrus und Paulus dagegen, die rechts und links dem Beſchauer zu den Abſchluß bilden, blicken mit ungeheurem Ernſte vor ſich hin.

Was nun iſt dargeſtellt? Raphael ſagt es ſelbſt. Ueber dem Gemälde nämlich erblicken wir auf der gewölbten Decke, innerhalb eines Kreiſes, der einen Theil des großen Complexes der Deckenmalerei bildet, eine weibliche Geſtalt von großer Schönheit. In Bewegung daſitzend, ſcheint ſie von dem, was auf dem Gemälde unter ihr ſich vollzieht, überraſcht zu ſein. Ein Schleier, in wallenden Falten, fliegt von dem Olivenbekränzten Haupte herab um ſie her. Sie erſcheint als eine Schweſter der Madonnen, mit deren Herſtellung Raphael damals neben den großen, umfangreichen Arbeiten beſchäftigt war. Eine Umſchrift beſagt „Divinarum rerum Notitia“ „Kenntniß der göttlichen Dinge“. Vaſari zufolge bedeutete die Disputa die Feſtſetzung der Meſſe die Conſtituirung deſſen, worauf der äußere Gottesdienſt der katholiſchen Kirche beruht. Dagegen beſagt die Inſchrift des mit Vaſari's Buche im gleichen Jahre erſchienenen Kupferſtichs von Ghiſi: „Anbetung der Dreieinigkeit.“ Mit andern Worten wird beidemale ziemlich das Gleiche ausgeſprochen. Außer dieſem allgemeinen Sinne aber ſcheint das Gemälde noch einen zweiten zu haben, den freilich erſt die Vermuthung unſrer Zeit ergeben hat und der es mit der Geſchichte Giulio's II. in beſonderer Verbindung ſtehend zeigt.

Im Vordergrunde rechts unten erblicken wir, wie mitten in die Verſammlung hineingeſtellt, oder auch, wie aus ihr ſich erhebend, ein mächtiges Stück unvollendeter Architektur, das ſich als eine bis zu geringer Erhebung aufgeführte, die Höhe der menſchlichen Geſtalten nur wenig überragende gemauerte Maſſe dem Auge aufdrängt und eine Erklärung fordert. Wir erkennen darin die Baſis eines der Pfeiler, welche nach Bramante's Plan die Kuppel der neuen Peterskirche tragen ſollten, und die Hindeutung auf dieſen Bau wird vollendet durch die Anbringung einer in der hin-

ter dem Altar ſich ausbreitenden Landſchaft ſichtbaren Kirche, an deren Aufführung mit Gerüſten gearbeitet wird. Den längſt nöthigen Abbruch der mit ihren Säulen umſinkenden Peterskirche hatte Giulio II. thatſächlich damals eben in Angriff genommen. Unter dem Widerſpruche vieler Cardinäle war der Beſchluß gefaßt und den europäiſchen Mächten mitgetheilt worden. Für das den Gedanken des Papſtes nach alle Erfahrung der neuen Jahrhunderte überbietende Werk machte Bramante jetzt vielfache Entwürfe und als ſegnende Macht that auf der Disputa jetzt der Himmel ſich auf. So ſehen wir denn, an jene Mauermaſſe gelehnt und durch die Inſchrift ſeines Heiligenſcheins gekennzeichnet, den Papſt Anaklet II., den erſten Erbauer der Peterskirche, gegenwärtig, während vorn mit erhobenen Händen und emporgewandtem Antlitz Papſt Sixtus IV. in vollem Ornate ſteht, als der, von dem die Größe des Rovere's ausgieng und dem Giulio II. zumal Alles verdankte. Dieſe ſpecielle Deutung des Gemäldes, die ich vor Jahren zuerſt als unſichere Conjectur äußerte, ſcheint heute allgemein angenommen zu ſein. Zugleich aber muß geſagt werden, daß die Abſicht, die größte Unternehmung des Papſtes ſo zu verherrlichen, erſt während des allmähligen Wachsthumes des Gemäldes zu ſeiner letzten Vollendung eingetreten ſein kann, da auf den anfänglichen Entwürfen nichts davon ſichtbar iſt.

Von dieſen Entwürfen nun beſitzen wir ein gutes Theil und wie bei der „Grablegung" vermögen wir die Steigerung zu verfolgen, welche Raphael im Fortſchritte ſeiner ſchöpferiſchen Kraft bekundet. Drei Epochen dieſer Arbeit ſtellen ſich uns dar, die ſich von einander ſcheiden laſſen und in ihren Merkmalen den verſchiedenen Zuſtänden entſprechen, in denen die fortſchreitende Vollendung der Malereien der Camera della Segnatura ſich bekundet. Der frühſte Entwurf der Disputa, eine getuſchte Federzeichnung, hat ſo gut wie nichts mit dem fertigen Gemälde gemein. Während dieſes Raphael als einen Künſtler zeigt, der, in vollem Beſitze der perſpectiviſchen Mittel, den auf der Wand ſich darbietenden Raum in's Unbegrenzte ausdehnt, ſehen wir ihn auf der erſten Skizze ſeiner Aufgabe, die Wand zu bemalen, faſt verlegen gegenüberſtehen.

Er weiß mit der oben ſich abrundenden halbkreisförmigen großen Fläche nichts anzufangen. Seine Sorge iſt, ſie überhaupt nur auszufüllen. Er ſucht ſie zu verkleinern. Von rechts und links her läßt er eine gefällige, aber unbedeutende Säulenſtellung mit einem Architrave, auf dem Amoretten ſitzen und mittelſt zierlich flatternder Bänder Wappen daran befeſtigen, in die zu bemalende Fläche einrücken. Den zwiſchen ihnen in der Mitte frei bleibenden Raum ſchließt er nach hinten mit einer durchlaufenden Baluſtrade, und auf der dadurch ſich bildenden, von den Säulen rechts und links begrenzten Veranda ſitzen eine Anzahl Männer in zwei Maſſen einander entgegen, welche leſen, ſchreiben oder paarweiſe im Geſpräche ſind. Andre, von den Seiten her ſich ihnen anſchließend, zeigen dringende Neugier, das zu ſehen oder zu hören, was niedergezeichnet oder ausgeſprochen wird, und theilen einander durch Geberden mit, was ſie zu erſehen oder zu erlauſchen im Stande waren. Einige der erſtgenannten blicken zum Himmel empor als ſähen ſie was in der Höhe auf dem Gewölke ſich darbietet. Kein Altar, keine zu ihm aufführenden Stufen, keine Anordnung vieler Geſtalten zu bewegten Maſſen: ſondern wenige einzelne Figuren, die die Mitte roh ausfüllen.

Auch der über dieſer Scene ſichtbare, von Heiligen bevölkerte Himmel iſt ohne Conſtruction. Das Beſtreben, die Wand nur flach mit Geſtalten zuzudecken, tritt hier noch deutlicher hervor und äußert ſich ſo ungeſchickt, daß man denken ſollte, Raphael habe dieſen Entwurf gemacht ehe er Florenz näher kennen lernte. Eine Anzahl zuſammenhangslos ſchwebender, ſymmetriſch vertheilter Wolken tragen, indem ſie zugleich Seſſel und Fußſchemel ſind, einige Paare heiliger Perſönlichkeiten, Chriſtus mit Maria und Johannes nehmen die Mitte ein. Keines dieſer Paare ſcheint im Hinblick auf die andern erfunden, alle halten ſie ſich ſteif bei geringer Bewegung. Manches auf der Zeichnung erinnert an Perugino und an Raphael's früheſtes Freskogemälde im Kloſter San Severo von Perugia, wo ihm die Mauerfläche gleichfalls offenbar zu groß und ungewohnt war.

Auf dem zweiten Entwurfe erſt ſehen wir Raphael der Compoſition die Anfänge der Geſtaltung verleihen, die das Gemälde zeigt. Wiederum hat er auch diesmal auf ſeiner Zeichnung nur die linke Hälfte des Ganzen dargeſtellt, da bei der damals hergebrachten Art, ſymmetriſch zu componiren, dies genügte, um dem Papſte zu zeigen, was beabſichtigt ſei. Die hineinragenden Säulen ſehen wir hier nicht, die Verſammlung aber iſt noch in einer Weiſe gruppirt, daß man ſieht, es müßte dieſe Architektur immer noch hineingedacht werden. Der Himmel bietet die Anfänge perſpectiviſcher Vertiefung und die Zuſammenfaſſung ſeiner Bewohner zu einer gemeinſamen Maſſe. Der Altar in der Mitte unten iſt ſichtbar, hat aber die Geſtalt eines antiken Sarkophages. Auch die ihn im Halbkreiſe umgebende Bank iſt an ihrer Stelle. In der den Altar umgebenden Verſammlung begegnen wir keiner der Geſtalten der erſten Skizze, nur zwei Motive ſind feſtgehalten: der ſitzende Mann, der ein auf ſeinen Knien ruhendes Buch, in dem er lieſt, mit geſtrafften Armen vor ſich hält, und der neben ihm auf den Knien ehrfurchtsvoll neugierig heranſchleichende Mann, der jedoch durch dazwiſchen angebrachte Geſtalten nun von jener getrennt iſt. Eine andere ſitzende Figur, die auf der erſten Skizze im Himmel auf einem der Gewölke ſichtbar war, iſt jetzt neben dem Altar unten angebracht worden.

Raphael hatte vielleicht die Abſicht, die Compoſition dieſer Skizze gemäß auszuführen. In Frankfurt beſitzt man die koſtbare große Federzeichnung, auf der wir die geſammte Gruppe in nackten Figuren zuſammengeſtellt ſehen, lauter Actgeſtalten, aus deren Behandlung volle Meiſterſchaft herausleuchtet. Was die etwaige Zeitbeſtimmung ihrer Entſtehung anlangt, ſo iſt hier noch nichts von dem Triebe ſichtbar, den der Anblick von Michelangelo's Carton, wie wir annehmen, bei Raphael während der Grablegung erweckte: die Natur ſcharf und rauh wiederzugeben und den männlichen Körper in edler Anſtrengung hinzuſtellen; ſondern Auffaſſung wie techniſche Behandlung zeigen die Anlehnung an die Manier des Fra Bartolommeo, ein Einfluß, der in ſeltſamer Art unabhängig von

dem Michelangelo's bei Raphael neben dem letzteren herläuft und ſich eine Zeitlang noch beobachten läßt.

Aber Raphael beruhigt ſich hier nicht. Ein Blatt der Wiener Sammlung, das ſcheinbar nichts als dieſelbe Gruppe, welche das Frankfurter Blatt in nackten Figuren hat, nun in voller Gewandung darbietet, zeigt bei näherer Betrachtung die Compoſition als in hohem Grade abermals umgeſtaltet. Beſonders auffallend aber iſt darauf das erſte Erſcheinen der uns den Rücken zuwendenden männlichen Figur im Vordergrunde links vom Altar, auf der vorletzten zu ihm aufführenden Stufe. Vergleichen wir ſie, und alle andern Figuren nun endlich aber mit dem, was die auf der Wand ausgeführte Freske zeigt! Alles Frühere verblaßt neben dieſer! Und nun erſt ſcheinen die als Ausfüllung bis dahin immer noch dienenden Säulen fortgelaſſen und ſtatt derſelben die ſich nach beiden Seiten hin bis an den Rand des Gemäldes ausdehnenden Geſtalten hingeſetzt zu ſein, die eine neue großartige Auffaſſung bezeugen und zu denen eine Anzahl Studienblätter erhalten ſind, prachtvolle, freie Federzeichnungen, die Raphaels „großen Styl" verkünden. Meiner Vermuthung nach trat bei der letzten Redaction erſt die Abſicht ein, das Gemälde mit dem Bau der Peterskirche in Verbindung zu bringen. Bis dahin hatte es nur die Erſcheinung der Dreieinigkeit und das durch ihr Erſcheinen bewirkte Ende aller ſie betreffenden Streitigkeiten darſtellen ſollen. Auf der erſten Skizze vielleicht nicht einmal ſoviel: nur die Dreieinigkeit als Mitte des katholiſchen Glaubens und die auf ſie gerichtete Gedankenarbeit wäre hier das geweſen, was der Papſt gemalt zu haben verlangte. Daraus dann wurde ihre plötzliche Erſcheinung. Und daraus endlich ihr ſtrahlendes Hervortreten aus dem Gewölk als Bekräftigung der von Giulio begonnenen Unternehmung des Neubaues der Peterskirche, an dem Gottvater und ſeine Heerſchaaren ſchützend ſich betheiligten.

Der Diſputa gegenüber trägt die zweite große Wand der Camera della Segnatura, ein Gemälde, als deſſen Ueberſchrift eine ideale weibliche Geſtalt fungirt, mit der Inſchrift: „Causarum Cognitio." Nicht auf Gewölk, wie gegenüber die „Wiſſenſchaft der

göttlichen Dinge", ſondern auf einem goldenen Seſſel, deſſen Armlehnen plaſtiſche Bilder der vielbuſigen Diana von Epheſus (des Symbols der allnährenden Natur) ſind, thront ſie. Nicht auch verhüllt, wie drüben, ſind ihre Arme, ſondern ohne jede Hülle faßt ihr Arm nach dem auf ihrem Schenkel ſtehenden Buche. Ihr vielfarbiges Gewand iſt von Sternen beſäet, mit dem Untergrunde eines Muſters von Blättern und bewegten kleinen Fiſchen, ſo daß Himmel, Meer und Erde hier ihre Symbole beſitzen. Zwei Amoren oder Engel dienen auch ihr. Wie Michelangelo in den Sibyllen der ſiſtiniſchen Capelle eine doppelte Reihe weiblicher Erſcheinungen zur Anſchauung bringt: jungfrauenhafte heroiſche Kraft und mütterliche geiſtige Gewalt, ſo auch Raphael in ſeinen vier Geſtalten an der Decke der Camera della Segnatura: die Causarum Cognitio gehört mehr der erſten Reihe an, die Divinarum rerum Notitia hat mehr etwas Frauenhaftes Mütterliches. Den Namen Schule von Athen finden wir bei Raphael oder in ſeinen Zeiten ſo wenig wie den der Disputa. Beide ſind ſpätere Erfindungen und haben auf die Erklärung der Gemälde größeren Einfluß gehabt als ihnen zukam. Frühere Skizzen der Compoſition ſind nicht vorhanden, dagegen beſitzen wir (in Mailand) den Generalcarton, nach dem die Malerei auf die Wand gebracht wurde und der für die Disputa fehlt: eine ſorgfältig durchgeführte Zeichnung, welcher einzelne Figuren des Gemäldes noch mangeln, die während der Malerei aber noch hinzugeſetzt worden ſind.

Wir blicken in hohe Hallen hinein, die einen Tempel bedeuten können. Eine herrliche, groß gedachte Architektur, die Blüthe deſſen, was Bramante in der Phantaſie trug. Ein Bild der Peterskirche, wie ſie ſeinen Gedanken nach einma. daſtehen ſollte. Dies nur eine Vermuthung, aber eine oft wiederholte, heute angenommene. Dieſer Bau ruht auf einer Höhe, zu der eine das ganze Gemälde durchſchneidende Reihe von Stufen hinanführt. All das iſt erfüllt von einer Verſammlung: Männer, Greiſe und Jünglinge, die durcheinander ſtrömend, die Höhe, die Treppe und den Raum unten erfüllen, rechts und links unten im Vordergrunde beſonders ſtarke Maſſen von Geſtalten; in der Mitte oberhalb der Treppe

und unter dem mittleren großen Bogengange des Tempels diejenigen jedoch, die unſere Blicke zuerſt auf ſich ziehen: zwei Männer ſtehen nebeneinander, der eine ein wenig vortretend und im Begriffe zu reden, der andere um ein unmerkliches zurück mit erhobenem Arme, als erwarte er den Moment, wo auch ihm das Wort gegönnt ſein werde; um ſie her Männer und Jünglinge, welche durch Stellung und Handbewegung den Antheil kund geben, zu dem das Gehörte ſie hinreißt. Paulus iſt dargeſtellt, wie er, in Athen unter die griechiſchen Philoſophen tretend, im Geiſte der Lehre Chriſti von der Unſterblichkeit redet. Ihre eigenen Dichter hätten ja geſagt, daß die Menſchen göttlicher Abkunft ſeien. Neben Paulus, als Vertreter der griechiſchen Philoſophie ein Greis, deſſen zum Himmel deutende Hand verſchiedenfach ausgelegt werden kann. Das Ganze nicht genau eine Bild des hiſtoriſchen Vorganges, den Kapitel 17 der Apoſtelgeſchichte erzählt, ſondern, anknüpfend an dies Ereignis, eine ſymboliſche Darſtellung der ſiegreichen Berührung chriſtlicher und heidniſcher Philoſophie.

Die Geſchichte der Scholaſtik macht klar, in wiefern dieſe Scene und dieſer Apoſtel hier gewählt waren. Bis zum 12. Jahrhundert waren die Bibel und die Schriften der Kirchenväter das Material, mit dem die theologiſchen Streitigkeiten geführt wurden. Da wurde von Abälard auf der Pariſer Univerſität der Verſuch gemacht, die „menſchliche Vernunft“ als drittes Element einzuführen. Paulus war der geweſen, der die Harmonie griechiſcher und chriſtlicher Gelehrſamkeit im Dienſte des Evangeliums ausgebeutet hatte: um die Vereinigung ſeiner Lehre und der der heidniſchen Philoſophen handelte es ſich zumeiſt. Dem entſpricht Vaſari's Deutung der Schule von Athen. Wir haben oben geſehen, wie dem jedoch, was Vaſari zur Erklärung der Disputa in etwas einſeitiger und darum ungenügender Weiſe vorbringt, die Inſchrift des, gleichzeitig mit ſeinem Buche (1580) erſchienenen großen Stiches der Disputa erſt den richtigen Umfang giebt: ebenſo verhält es ſich bei der Schule von Athen. Die Inſchrift des Blattes von Ghiſi, der auch die Schule von Athen geſtochen hat, enthält das eigentlich Maaßgebende, daß Paulus' Eintritt unter die atheniſchen Philoſophen von Raphael

dargeſtellt worden ſei; Vaſari (der die beiden Mittelfiguren irrthümlicher Weiſe Plato und Ariſtoteles nennt) fügt hinzu, es ſei die Vereinigung der heidniſchen Philoſophie und der chriſtlichen Theologie gemeint. Noch andere Irrthümer finden ſich bei ihm: ſo will er in der Gruppe am Fuße der Treppe unten rechts die Evangeliſten erblicken, die Raphael kaum an dieſe Stelle bringen wollte. Die Hauptfigur unter allen iſt die des Paulus. Wie er uns entgegen den Arm ausſtreckt, ſcheint er Ruhe zu gebieten. Jugendlich kraftvoll ſteht er da.

Die Darſtellung des Paulus iſt eine der dauernden Lebensaufgaben Raphaels geweſen.

Die Madonna di Sant' Antonio iſt früher ſchon beſprochen worden. Sie gehört zu den unzweifelhafteſten Gemälden Raphaels, zu den Arbeiten ſeiner Hand, die als feſte Markſteine bei der Beurtheilung ſeiner Entwicklung daſtehen. Dieſes Werk wiederum zeigt, mit wie wenig Wahrſcheinlichkeit eine Reihe anderer Arbeiten Raphael's, die in der gleichen Zeit etwa entſtanden ſein ſollen, ihm ſicher zuzuſchreiben ſeien. Raphael's Fortſchritt, im Vergleich zum Spoſalizio, ſein ſelbſtändiges Losgehen auf die Natur, zugleich nun die Nachahmung des Fra Bartolommeo treten hier ebenſo ſtark hervor als beim Spoſalizio die Verwandtſchaft mit Perugino. Raphael ſtellt ſich als Hauptaufgabe bei der Madonna di Sant' Antonio, Petrus und Paulus in voller Realität erſcheinen zu laſſen, und es gelingt ihm das in einer Weiſe, daß man (wie beim Spoſalizio) die Tafel nicht für das Werk eines in den erſten Anfängen ſtehenden Nachahmers, ſondern für das eines fertigen Meiſters zu halten genöthigt wird. Der hier zum Ausdrucke gebrachte Gegenſatz der beiden Männer, die die römiſche Kirche begründeten, beruht auf ernſter Beobachtung der Natur und tritt in vielen Zügen hervor, die man erſt allmählig herausfindet.

Zuerſt, natürlicherweiſe, vergleichen wir die Antlitze.

Petrus blickt uns an mit dem Ausdruck unerſchütterlicher Majeſtät, oder, um es anders zu ſagen, ſelbſtbewußter Herrſchergewalt, die von denjenigen bei ihm als die vornehmſte Eigenſchaft

vorausgeſetzt werden muß, welche den in ihm erblicken, den Chriſtus zu ſeiner Nachfolge ausdrücklich berief. Raphael hat Petrus, wo er ihn ſpäter darſtellt, nicht ganz in dieſer herrſchermäßigen Ruhe aufgefaßt, ſondern mehr eine gewiſſe Widerſtandskraft auch körperlicher Art bei ihm hervorgehoben. Mir ſcheint, als ſei das Antlitz Gott Vaters, wie es auf der Disputa über Chriſtus ſich zeigt, aus dieſem frühſten Antlitze des Petrus auf der Madonna di Sant' Antonio hervorgegangen, ſo daß Raphael als Darſteller Gott Vaters Michelangelo nicht nachgeahmt hätte. Auch iſt der Gott Vater des Michelangelo von dem Raphael's durchaus verſchieden. Paulus, Petrus gegenüber, zur Linken der Madonna, hat bei etwas geſenktem Kopfe die Augen in das Buch gerichtet, das er mit beiden Händen aufgeſchlagen hält. Er iſt ein jüngerer Mann als Petrus. Zwar zeigt auch bei ihm ſich der Scheitel ohne Haar, die Stirnlocke ausgenommen, aber das vorhandene Haar, das bis in den Nacken herabgeht, iſt dunkel und kräftig gleich dem mächtigen, lang und voll herabhängenden Barte. Die Beſchaffenheit von Geſichtszügen kann ja immer nur bis auf einen gewiſſen Grad beſchrieben werden und man läßt ſich hier leicht zu mehr fortreißen als geſtattet ſein möchte: aber darin glaube ich nicht zu irren, wenn ich Raphael's Beſtreben hier erkenne, Petrus als den Repräſentanten der in ſich beruhenden Energie, Paulus als den Vertreter des ſchwärmeriſchen Studiums, verbunden jedoch mit nicht minderer Kraft, hinzuſtellen. Der Blick überwältigender Erfahrung, der aus Petrus' Augen uns anrührt, würde, wenn Paulus den ſeinigen ebenfalls auf uns richtete, ihm fehlen. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß für die katholiſche Kirche Paulus nicht nur der gleichſam ſtudirte Soldat (wie Schwert und Buch andeuten), ſondern auch der bis in die letzten Himmelsräume entrückte Viſionär geweſen iſt. Eins der Gedichte Raphaels ſelber beginnt mit den Worten, wie Paulus, nachdem er die Geheimniſſe Gottes erſchaut, geſchwiegen habe, ſo ſolle auch ſein Mund geſchloſſen ſein über das, was er bei ſeiner Geliebten erfahren habe. Erſichtlich iſt auf dem Gemälde die Mühe ſowohl als das Können, mit dem Raphael die beiden Apoſtel ausführte, die, rein künſtleriſch betrachtet, in ihrem männ-

ichen Ernſte zur Madonna und den beiden weiblichen Heiligen leben ihrem Throne einen wirkſamen Gegenſatz bilden.

Auf der Disputa begegnen wir Paulus und Petrus nun zum weitenmale, in ſo ganz verſchiedener Geſtalt aber, daß die Un-befangenheit, mit der Raphael die heiligen Perſonen in ihrer äuße-ren Erſcheinung ſtets dem künſtleriſchen Bedürfniſſe dienſtbar macht, hier recht hervortritt. Als Greiſe nehmen ſie hüben und drüben die erſten Plätze neben den auf der Wolkenbank ſitzenden Himmels-bewohnern ein. Wie wenig Raphael gewillt geweſen ſei, damit über einen feſten Typus zu ſchaffen, läßt die im zweiten vatica-niſchen Gemach ſpäter ausgeführte Freske: „Attila vor Rom" er-kennen. Paulus und Petrus ſtürmen hier mit gezückten Schwer-tern zum Schutze der heiligen Stadt vom Himmel herab, als kraft-volle Männer mit wehendem Haar und Bärten, völlig geeignet noch, das Schwert nicht nur zu zeigen, ſondern auch zu gebrauchen.

In reiner Jugendkraft dagegen erblicken wir Paulus neben der für Bologna gemalten und dort jetzt wieder heimiſchen Heiligen Cäcilia, deren Lob aus Goethe's Munde, der ſie vor nun hundert Jahren dort ſah, immer noch am Schönſten erklungen iſt. Hier ſehen wir den Heiligen in ſich verſunken daſtehen, ein Nachhall der Sphärenmuſik erfüllt ihn, die eben herabtönt. Dunkles, den gan-zen Kopf in Fülle bedeckendes Haar, das ſich locken würde, wenn es länger wüchſe, und ein eben ſo dunkler Bart ſind ihm hier ver-liehen. Sein herabgeſenkter Blick iſt beſchattet. Männliche jugend-liche Schönheit und Kraft ſind über ihn ausgegoſſen. Dieſe Tafel entſtand nicht lange nach der Schule von Athen, früher jedoch als die Compoſition zu den Teppichen, auf denen Paulus und Petrus in hoher Lebendigkeit und männlicher Energie uns entgegentreten. Hier finden wir die Darſtellung des in Athen predigenden Paulus dann zum zweiten Male, nun hiſtoriſch, in Anlehnung an die Apoſtelgeſchichte aufgefaßt.

Doch auch für den Paulus der Schule von Athen hatte Ra-phael die heilige Schrift geleſen, wie ein Nebenumſtand zeigt, der für die Erklärungsgeſchichte der Schule von Athen eine gewiſſe Be-deutung hat. Es handelt ſich um Folgendes.

Von verſchiedenen Seiten war verſucht worden, die das Gemälde quer durchſchneidende Treppe für ſeine Erklärung zu benutzen, und mit Scharfſinn hatte Scherer zuerſt in Marſilio Ficino's Schriften Stellen entdeckt, die den Glauben wohl erwecken konnten, dieſe in auffallender Weiſe zum Tempel hinanführenden breiten Stufen ſeien in beſtimmter Weiſe von Raphael ſymboliſch angebracht worden. Näher jedoch läge dann auf die Kapitel der Apoſtelgeſchichte hinzuweiſen, wo wir Paulus in perſönlicher Erſcheinung wirkungsvoll beſchrieben finden. Paulus unterſcheidet ſich für uns auch dadurch von den andern Apoſteln, daß ſeine Erlebniſſe etwas von Schickſalen haben, die dem modernen Menſchen leichter verſtändlich ſind und daß er in Situationen uns entgegentritt, in die unſre Phantaſie ſich ſofort hineindenkt. Im 21. Kapitel nun leſen wir, wie die römiſchen Soldaten Paulus, den die Juden denuncirt hatten, im Tempel von Jeruſalem verhaften und wie das Getümmel des Volkes endlich ſo groß wird, daß ſie ihn, als man „zu den Stufen" gekommen war, hinauftragen mußten. In das römiſche Lager hineingeführt weiſt Paulus ſich dann aber als römiſchen Bürger aus und verlangt, daß man ihn zum Volke reden laſſe. Und „nun tritt er auf die Stufen und winkt dem Volke mit der Hand". Unwillkürlich gedenken wir da des Paulus der Schule von Athen wie er auf der Höhe der Stufen ſtehend ſo kraftvoll die Hand ausſtreckt. Und weiter, Kap. 26, als Paulus darauf vor Agrippa ſteht, heißt es: „Da begann Paulus mit ausgeſtreckter Hand Rechenſchaft abzulegen." Dieſe ausgeſtreckte Hand finden wir zumal in Raphaels Compoſitionen für die Teppiche. Schon Maſaccio aber hatte ſie in der Capelle Brancacci als das charakteriſtiſche Zeichen des Paulus erkannt. Denn auch Maſaccio fühlte das Bedürfniß, die Geſtalt dieſes Apoſtels ſo lebendig als möglich zu geben, und ſogar der Name des Florentiners, Bartolo di Angiolino Angiolini, wird uns von Vaſari genannt, als deſſen, der ihm dafür zum Modell diente. Hier nun muß darauf hingewieſen werden, wie auf dem ausgeführten Gemälde der Camera della Segnatura, das ſo viel Schickſale gehabt hat, Paulus in ſeiner Kraft und Schönheit weniger hervortritt als

auf dem großen Carton zu Mailand, der als Raphael's eigne und unveränderte Handzeichnung die Gestalt des Paulus in überzeugender Aechtheit und Frische bewahrt. Hier erkennen wir die Verwandtschaft dieses jugendlichen Paulus mit dem der heiligen Caecilia erst in vollem Umfange.

Es ist viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit darauf verwandt worden, Vasari's Angabe, nicht Paulus, sondern Aristoteles sei in dieser Gestalt von Raphael dargestellt worden, der Ghisi's gegenüber zu vertheidigen. Man fängt allmälig aber an, davon abzustehen, ebenso wie man den Versuch aufgiebt, in den sämmtlichen Gestalten der Schule von Athen den künstlichen Aufbau einer Geschichte der griechischen Philosophie zu sehen. Zu Ende des 17. Jahrhunderts erst begannen diese Deutungsversuche. Allerdings muß zugegeben werden, daß weder für Paulus, noch für Aristoteles zwingende Beweise vorliegen, daß man sich also entscheiden dürfe wie man wolle: fragt man aber, für welchen Namen die größere Wahrscheinlichkeit spreche, so muß Paulus genannt werden. Scheinbar nur würde zu Gunsten von Aristoteles geltend gemacht werden dürfen, daß sich auf dem Buche, welches er auf den Schenkel gestützt hält, die Aufschrift Etica findet, wie denn zugleich auf dem Buche unter dem Arme des Mannes neben ihm Timeo steht. Diese Inschriften, die Vasari allerdings erwähnt, können in der Orthographie und in der technischen Beschaffenheit, in der sie heute sichtbar sind, nicht zu Raphaels Zeiten entstanden sein: dies wird allseitig zugestanden. Eher spräche für Aristoteles, daß auch er sich als mit ausgestrecktem Arme dastehend erwähnt findet, und zwar in den Briefen des Sidonius Apollinaris, dessen adjectivreiche Beschreibung der bildlichen Darstellung antiker Philosophen Raphael, wie es scheint, gekannt und, was eine Anzahl Gestalten anlangt, für die Schule von Athen benutzt hat. Zu Gunsten Deutung der beiden Mittelfiguren als Aristoteles und Plato spräche ferner die breite, schöne Beschreibung des Gemäldes in diesem Sinne, die Goethe in der Farbenlehre giebt. Hier stellt er die beiden Philosophen als Repräsentanten zweier Weltanschauungen auf, die die Menschheit, so lange wir von ihren Gedanken wissen,

bewegt und getrennt gehalten haben. Entgegen aber steht wieder dieser Meinung Goethe's der Umstand, daß wir die Zeiten Raphael's nicht als von diesem Gegensatze bewegt oder nur berührt sehen. Weder Aristoteles noch Plato hatten für Raphael tiefere Bedeutung, während ihn, wie wir sahen, die Gestaltung des Paulus feinlebelang beschäftigte. Unter Paulus' Zeichen ward die Reformation der Kirche angestrebt, deren Anfänge sich so lange Raphael lebte in allen Ländern Europa's noch gleichmäßig zeigten und die in ihren letzten Kämpfen sich dann erst auf Deutschland beschränkte. Paulus ist die lebendigste historische Persönlichkeit im Jahrhundert der Reformation. Aus seinen Gedanken wollte man die Erneuerung der Kirche schöpfen.

Auch dies ist noch anzuführen, wenn nach der richtigen Deutung gesucht wird. Das vorige Jahrhundert und die erste Hälfte des unsrigen waren von einer sentimentalen Anschauung des Alterthums beherrscht, die heute zu verschwinden beginnt. In der durch die geistige Cultur der Griechen repräsentirten Vergangenheit sah man einen hochbeglückten Zustand der Menschheit, den jemals wieder zu erlangen nicht möglich schien. Für das Höchsterreichbare erachtete man das verständnißvolle Durchdringen der Erbschaft an Schriften und Kunstwerken, die aus jenen Tagen höchster geistiger Schöpferkraft auf uns gekommen waren. Unwillkürlich sah man in Raphael, der der Antike ja so viel verdankte, einen Mann, der diese Anschauungen theilte. So aber lagen die Dinge nicht im Cinquecento: Raphael wurzelte durchaus in seiner eigenen Zeit, die er im Gefühle der eignen Schöpferkraft nicht niedriger stellen konnte als die noch so glorreichen früheren Jahrhunderte. Die Trennung von kirchlichem Gefühl und antiker Gesinnung, die uns heute so geläufig ist, war für Raphael nicht da: die Kirche seiner Zeit hatte das antike Griechenthum in sich aufgenommen, soweit sie es brauchen konnte. Plato, Aristoteles und Paulus standen für sie, als in dem gleichen historischen Elemente heimisch, nebeneinander. Nur war Paulus Raphael näher als Plato und Aristoteles, deren Welt darzustellen er niemals unternommen hat. Möglich wäre, daß der Greis neben Paulus, der mit empor-

weisender Hand und im Gegensatze eines kahlen Hauptes, von dessen Schläfen weißes Haar in den Bart hinabfließt, ehrfurchtgebietend dasteht, von Raphael als Repräsentant der gesammten griechischen Philosophie gefaßt worden war, so daß uns freistände, Plato oder Aristoteles in ihm zu erblicken. Möglich auch — doch ist es nichts als eine Vermuthung — daß diese Gestalt, eben weil sie Plato oder Aristoteles genannt wurde, zu dem Glauben Anlaß gab, die andere Gestalt neben ihr müsse ihrerseits entweder Aristoteles oder Plato sein, um das Paar complet zu machen. Wie dem nun aber sei: ich werde noch eine höhere, letzte Betrachtung des Gemäldes geben, bei der der Streit, welcher von beiden Männern von Raphael dargestellt worden sei, zurücktritt, wenn vorher erst das dritte Gemälde der Camera della Segnatura besprochen worden ist, ohne welches Disputa und Schule von Athen ihrem Werthe nach nicht richtig erkannt werden können, der Parnaß.

Disputa und Schule von Athen nehmen, einander gegenüberliegend, die beiden vollen Wände des Gemaches ein. Die beiden andern Wände sind von gewaltigen Fenstern durchbrochen, die, in jeder Wand nur eines, nach Osten und Westen gehend, der Morgen- und Abendsonne Eingang gewähren. Die hoch und breit einschneidenden Fensterhöhlen beeinträchtigen hier die zu bemalende Fläche so stark, daß man ihre Benutzung für eine zusammenhängende umfangreichere Composition kaum für möglich halten sollte. Raphael hat nicht nur in der Camera della Segnatura jedoch, sondern auch in dem danebenliegenden, ähnlich gebauten Zimmer gerade diese Formation der Wandfläche in genialer Weise ausgenutzt. Für den Parnaß mußte sie ihm dazu dienen, den Parnaß, oder, wie Vasari sagt, den Helikon selbst darzustellen, dessen Gipfel über dem Fenster liegt, während er rechts und links daneben herabgeht. Schlanke, zartbeblätterte Lorbeerbäume, die sich an den Seiten und auf der Höhe erheben und unter denen die Bewohner des heiligen Gebirges stehen oder gelagert sind, verleihen dem Gemälde den großen Zusammenhang, den auf der Disputa die Wolkengebilde, auf der Schule von Athen die Architektur liefert. Auf der

Mitte des Berggipfels ſitzt, völlig uns zugewandt, Apollo, nackt, wie ein Gott ſein darf, in behaglich genießender Stimmung die Violine ſpielend. Während der Apollo, der auf der Schule von Athen als Statue eine der Niſchen füllt, die die Architektur des Tempels dort darbietet, nichts als das Bild einer Statue ſein ſoll (und zwar ſeltſamer Weiſe das Abbild eines Narciſſus, den man in mißverſtandener Wiederherſtellung mittelſt einer in den Arm gelegten Leier zu einem Apollo machte), hat der Apoll des Parnaß nichts von der unbewegten Ruhe einer Sculptur, ſondern erſcheint wie durchzittert von Leben und Bewegung. Die rechts und links um ihn her gelagerten Muſen zeigen ſich nur zum Theil in antiker Gewandung, einige tragen die Tracht moderner vornehmer römiſcher Damen ihrer Zeit, in elegantem Faltenwerk. Apoll und die Muſen nehmen die Höhe des Berges ein, der links, halb im Hintergrunde, Homer, Virgil und Dante eben emporſteigend ſich nähern: dieſe drei als Gruppe für ſich zuſammengehörig und Homer als der vornehmſte unter ihnen. Jedes Zeitalter hat Homer als den größten Dichter anerkannt. Das zurückgebeugte Haupt mit den blinden Augen gen Himmel gewandt, ſcheint er begeiſtert zu reden: alle übrigen ſchweigen, oder gebieten einander Stille, in dem Maaße als Homers Geſang ſich verbreitet, den Apoll mit, man möchte ſagen, leiſem Getön der Violine begleitet. So hat Raphael alſo auch hier Bewegung in die Compoſition gebracht. Auf der Diſputa macht die ſichtbar werdende Herrlichkeit Gottes dem Durcheinanderſprechen der Verſammlung ein Ende, auf der Schule von Athen ſucht Paulus ſich Gehör zu verſchaffen, auf dem Parnaß laſſen Homers lautgeſprochene Verſe Stille entſtehen. Von den übrigen Geſtalten der Compoſition iſt zu ſagen, daß, wie bei Diſputa und Schule von Athen, Bewohner aller Jahrhunderte bis zu Raphaels eigner Zeit untereinandergemiſcht ſichtbar ſind und daß ſeine Abſicht nicht war, eine ſyſtematiſche Geſchichte der poetiſchen Litteratur aufzubauen. Ich habe unter den Dichtern der eignen Zeit, die Raphael portraithaft realiſtiſch darſtellte, nach Raphael's Vater geſucht, dem er hier wohl ein Plätzchen hätte einräumen können. Auf der Schule von Athen hatte er, ganz am Rande rechts zu

allerletzt noch (denn auf dem Mailänder Carton fehlt es) sein eignes Bildniß angebracht, auf der Disputa wird das seines Gönners Bramante gezeigt, auf dem Parnasse hätte der alte Giovanni Santi wohl mit untergebracht werden können. Vielleicht ist er es worden, denn manches Portrait darauf bedarf noch der Erklärung. Ohne Zweifel wird Raphael das Bildniß seines Vaters, wenn auch nicht selbst gezeichnet, so doch von anderer Hand besessen haben, aber uns ist nichts Beglaubigtes darüber erhalten geblieben.*)

Bei der Schule von Athen fehlten, weniges ausgenommen, Zeichnungen, aus denen das allmälige Herauswachsen der Composition klar wird. Wer darauf beständе, könnte behaupten, sie sei von Anfang an so beabsichtigt gewesen wie wir es vor uns haben. Beim Parnaß dagegen ist Material reichlich vorhanden. Wie bei der Disputa zeigen sich hier die Entstehungsepochen verschieden sowohl in der Auffassung des Ganzen, als in der technischen Behandlung. Wie bei der Disputa verfolgen wir eine Entwicklung aus dem Einfachen in's Complicirte, eine Zunahme an innerer Lebendigkeit der Gestalten, eine sich steigernde Verbindung jedes einzelnen mit den übrigen, sowohl denen, welche sie unmittelbar berühren als überhaupt mit dem gesammten Bestande, so daß jede in immer erhöhter Kraft den integrirenden Theil eines Ganzen bildet.

Die älteste Conception des Parnaß ist uns nicht in Raphaels eigener Zeichnung, sondern in einem nach einer solchen Zeichnung angefertigten schönen großen Kupferstiche des Marc Anton erhalten, durch dessen Grabstichel soviele andre Zeichnungen Raphael's gerettet worden sind. Wir sehen, wie Raphael Anfangs die Absicht hatte, die Scene im Sinne eines antiken Basreliefs durchaus in antikisirender Haltung darzustellen. Steif, eine Leier im Arme und mit antikem Faltenwurfe bekleidet, sitzt Apollo unter den Musen da. Bei den Köpfen herrschen die Profilansichten vor, der Mangel an Bewegung soll durch etwas gezierte Haltung verdeckt werden. Die Figuren

*) Es liegen verschiedene Versuche vor, auf Vasari's allgemeine Andeutungen hin die portraitmäßigen Gestalten des Parnaß zu erklären.

sind geringer an Zahl; der zu bemalende Flächenraum ist dadurch besonders zugedeckt worden, daß die Lorbeerbäume dichter stehen und größere Laubmassen haben als auf dem Gemälde. Wie auf der Disputa die Anfangs vorhandene Architektur mit Amoretten belebt war, so sehen wir auf Marc Antons Stiche fliegende Liebesgötter Kränze aus den Gipfeln der Lorbeerbäume herabwerfen. Raphaels Verlegenheit der Wandfläche gegenüber tritt auch darin hervor, daß die Gruppen rechts und links vom Fenster, die den hier herabgehenden Parnaß besetzt halten, ohne rechte Verbindung mit denen auf der Höhe sind. Nicht die Figuren sondern die aneinanderstoßenden Bäume und Baumkronen vermitteln hier den Zusammenhang.

Die erste Umgestaltung der Composition haben wir auf einem Blatte vor uns, welches sie in der festen Gruppirung von ganz nackt nach der Natur gezeichneten Gestalten zeigt. Dieses Blatt (nicht ein Original, sondern eine alte Copie des Originales) besitzt man in Oxford, es entspricht der Behandlung nach etwa der Frankfurter Zeichnung für die Disputa.*) Auch hier ist der Schluß naheliegend, Raphael habe für das Gemälde die definitive Gestalt gefunden zu haben geglaubt und die einzelnen Figuren nach der Natur durchzuarbeiten begonnen. In der Folge aber begnügte er sich nicht damit. Das übereinstimmende Resultat, das sich aus dem Studium der vorhandenen Zeichnungen für Disputa und Parnaß (sowie für einige Theile der Deckengemälde) ergibt, ist überraschend. Weitere Zeichnungen, diesmal von Raphael's eigner Hand, lassen erkennen, daß das Gemälde so, wie es fertig dasteht, aus der Oxforder Composition allmälig nun erst sich entwickelte. Was das fertige Gemälde voraus hat, sind besonders, wie bei der Disputa, eine Anzahl ganz zuletzt erst zugefügter Gestalten, die wiederum wie dort, als die lebensvollsten unter allen erscheinen. Auch auf der Schule von Athen war so nach Herstellung des Mailänder Cartons noch eine Gestalt zumal zugesetzt worden, die als die gewaltigste von allen und als einer der Grundpfeiler

*) Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo tritt wiederum hervor.

gleichsam der gesammten Composition erscheint. Niemand, der vor der Schule von Athen steht, würde glauben, daß gerade diese Gestalt, die des an der Treppe unten uns entgegengelagerten, in Nachdenken versunkenen Mannes, nicht von Anfang an dagewesen sei. Und so auf dem Parnasse, vorn, rechts und links vom Fenster, Sappho und der lorbeergekrönte sitzende Dichter. Sie erst lassen die übrige Composition nun etwas zurücktreten und sich besser zusammenschließen, und sie wiederum sind erst ganz zuletzt in sie hineingebracht worden.

Das Basreliefartige, auf antike Muster Hinweisende der ersten Skizze ist auf dem fertigen Gemälde nicht mehr sichtbar. Neben Disputa und Schule von Athen erscheint der Parnaß realistischer, moderner. Auch die vorhandenen Studien nach der Natur tragen diesen Charakter. Raphael hat der Composition, was den Zusammenhang der Figuren anlangt, den Schein des Zufälligen zu geben gewußt, den seine späteren Werke tragen. Die Gewänder haben die letzte Spur des Arrangirten, vom Studium älterer Meister oder der Antike Zeugenden verloren: den Gestalten der Schule von Athen und Disputa sitzt die Kleidung nicht so behaglich auf dem Leibe, wie denen des Parnaß. Die Mischung antiken und modernen Geistes, die uns hier sich offenbart, enthüllt die Gesinnung der Tage Raphaels. Die vornehm eleganten Gestalten der Musen zeigen, daß er in den Palästen Roms jenerzeit intim zu Hause war. Bewegtes geselliges Leben erfüllte die Stadt damals. Der Papst verheirathete eine natürliche Tochter: es ging toll zu in Rom bei dieser Hochzeit. Die jüngeren urbinatischen Herrschaften — Rovere's aus Giulio's Familie, die der kinderlose Guidobaldo von Urbino, Raphael's und Giovanni Santi's Protektor adoptirt hatten — kamen nach Rom und die junge Herzogin, von der Bembo im Frühjahr 1510 berichtete, daß sie alle Tage schöner werde, war die Mitte der Festlichkeiten. Raphael fand seine angestammte Fürstenfamilie im Besitze der höchsten Stellung damals, er hatte Verschiedenes für sie gearbeitet und an Gunstbezeugungen für ihn wird es nicht gefehlt haben. Damals wohl dichtete er die, weniger durch ihre Form, als durch die Gluth der Em-

pfindung uns anmuthenden Sonette, die sich auf Skizzenblättern der letzten Entstehungsepoche der Disputa gefunden haben. Möglich auch, daß die Gestalt der Poesie, die als Überschrift über dem Parnaß an die Decke des Gemaches gemalt ist, auf irgend ein Porträt zurückgeht, von dessen Urbild wir freilich nichts wissen.*) Von den vier Gestalten dieser Art ist sie die schönste. „Numine afflatur", „Von der Gottheit wird sie angehaucht" lautet die Umschrift. Mit ausgebreiteten Schwingen, mit einem Lorbeerkranze um die Stirn und mit jugendkräftig entblößten Armen, die so recht an das Reinmenschliche der Gestalt erinnern, sitzt sie da. Die unverhüllten Füße hat sie unter sich übereinander geschlagen: in dieser Stellung unbeschreiblich schön. Und die Amorettenengel, mit den Tafeln, auf denen die Inschrift steht, sind die schönsten von allen. Auch für diese Gestalt haben wir eine frühere Redaction, wie für andere Compositionen der Decke Beweise früherer, geringerer Auffassung nicht fehlen. Von diesen nenne ich nur die Darstellung des Sündenfalles, dasjenige Stück der gesammten Malerei außerdem, das am meisten die ursprüngliche Frische bewahrt hat. Auf der ersten Zeichnung stehen die Figuren beinahe unbewegt nebeneinander. Adam an den Stamm eines Baumes gelehnt, greift, sich ein wenig vorbeugend, nach der Frucht. Auf dem Gemälde ist alles umgeändert. Adam sitzt uns zugewandt da. Es ist als hätte ein Wort aus Eva's Munde, oder das leichte Geräusch nur, mit dem sie den Ast herabbog um die Feige zu pflücken, ihn aus Gedanken erweckt: plötzlich wendet er sich ihr zu und sieht sie in voller verführerischer Schönheit dicht neben sich. Lächelnd steht sie da, die verhängnisvolle Frucht zwischen den Fingerspitzen der erhobenen Hand. Wer hätte da widerstanden? Wie völlig anders hatte Michelangelo die Scene dargestellt, der damals nicht weit von Raphael die Decke der Sistinischen Capelle malte.

*) Vornehme Damen ließen sich in Rom als Madonnen malen. Es würde sich bis in unser Jahrhundert ein Katalog schöner Frauen aufstellen lassen, die von den Künstlern als Madonnen oder Göttinnen verewigt worden sind.

Die gegebenen Beschreibungen genügen, um das zu schildern, was die Camera della Segnatura beherbergt. Einzelheiten des weitern Schmuckes dürfen übergangen werden. Auch von der vierten Wand (der zweiten dem Parnasse gegenüberliegenden Fensterwand) braucht hier nicht die Rede zu sein. Die ursprüngliche Malerei, deren Skizze wir noch besitzen, ist hier durch die Zusammenstellung von drei Darstellungen in höchst realistischer Ausführung ersetzt worden, die dem Uebrigen nicht ganz entsprechen. Der Parnaß, obgleich besser erhalten als Disputa und Schule von Athen, ist weniger sichtbar, weil wir ihn, geblendet von dem gewaltigen Fenster, um das er gemalt ist, schwer erkennen: Disputa und Schule von Athen beherrschen Anfangs denjenigen völlig, der in das Gemach eintritt und beherrschen auch unsre Erinnerung.

Etwas Freudiges, Festtägliches weht wie morgendliche Frühlingsluft aus den Gemälden uns an. Es ist der Athemzug des römischen Daseins, wie es Raphael empfing, als er sich aufmachte, dem höchsten Herrscher der Welt das auf die Wände seines Wohnzimmers zu malen, was ein Widerschein der höchsten Anschauungen sein sollte, die die eigne Zeit gewährte. Jede Epoche hat ihr Ideal. Die Menschheit hat zu allen Zeiten nach rückwärts und vorwärts den Ausblick in eine goldene Vergangenheit und in eine goldene Zukunft gehabt. Die Ahnung einer Ruhe, einer Stille vor und nach dem unendlichen Ringen der Nationen in sich und nach außen. Auch heute ist das Leben nur erträglich im Glauben daran. Darum mühte sich der Einzelne: seinem Volke das einmal schaffen zu helfen. Die christliche Theologie nennt diesen Zustand das Reich Gottes auf Erden: Auflösung alles politischen Ehrgeizes und Verwendung der geistigen Kraft nur auf Erforschung der Menschenseele und der natürlichen Erscheinungen.

Jede Nation auch wird insgeheim die Hoffnung hegen, sie werde als die auserlesene in diesem Reiche der Zukunft die erste Stelle einnehmen. Ihre Geschichte sei es, die diesem erwünschten Abschlusse als zuleitende Vorstufe vorangehe. Nirgends ist dieser Traum von Vergangenheit und Zukunft sicherer und in großartigeren

Bildern geträumt worden als in Rom zu den Zeiten, wo Raphael dort zu arbeiten begann.

Rom war bis dahin nur die Stätte gewesen, wo hingeschwundener Größe gedacht werden konnte. Im Laufe des Quattrocento aber schon, als nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon die Stadt sich langsam wieder mit neuen Werken zu schmücken und aufzurichten begann, waren Pläne zu Bauten dort gefaßt worden, die die Würde der die Welt beherrschenden Macht auch in äußerem Umfange repräsentirten. Wir wissen, was Nicolaus V. vorhatte. Wir sehen, wie seine Nachfolger bauen und wie auch in den drückenden Zeiten der Borgia's an der Umgestaltung der Stadt weiter gearbeitet wird. Diesen Bemühungen lag bis dahin nur die Prachtliebe der Päpste und Cardinäle zu Grunde und der Gedanke, über den Ruinen der Stadt eine neue Stadt zu errichten, die mit der alten wetteiferte, war noch nicht gefaßt worden. Damit aber sehen wir Giulio II. jetzt den Anfang machen. Mit unerhörten architektonischen Unternehmungen wollte er sein Leben, soviel davon noch übrig war, abschließen. Als Politiker und Soldat für die Würde des Papstthums und Italiens, als Kunstliebhaber und Regenerator der Stadt für die Wiederherstellung Roms eingreifend, ging er aus dem Bereiche bloßer Projecte zu thatkräftigem Anfassen der Dinge über. Italien wollte er unter die Botmäßigkeit der Kirche bringen, das war seine Absicht; eingestanden wurde das aber nicht, sondern Giulio zog an der Spitze einer Armee aus, um die italiänischen Städte als „Befreier" von den inneren Tyrannen und das Land, im Ganzen, von der Herrschaft der fremden Barbaren zu erlösen. Und in diesen Feldzügen war er siegreich, und in Rom wurde die uralte Peterskirche, an die, obwohl ihre Säulenreihen längst umzufallen drohten, doch Niemand die Hand anzulegen den Muth besaß, eingerissen und mit der Ausführung des ungeheuren Neubaues durch Bramante thatsächlich ein Anfang gemacht. Und ebenso wurden für den Vaticanischen Palast die kolossalen Entwürfe thatsächlich ausgeführt, die Bramante ihre Entstehung verdankten: zwei Unternehmungen, welche Rom die beiden Monumente geschenkt haben, die es zu einem Wunder unter den Städten machen.

Wir haben zu erwägen, was darin lag, daß Raphael, in der Mitte der Zwanziger stehend, beseelt von der unerschöpflichen Phantasie und der schaffenden Kraft, die wir in ihm bewundern, zwischen Giulio II. und Bramante, diese beiden Männer gerieth, die alt und durch alle Stürme des Lebens hindurchgegangen einer wie der andere, dieses Kind als Dritten im Bunde neben sich aufnahmen. Denn wie nah Raphael beiden stand, zeigen die Verhältnisse.

Es ist schwer, sich mit unseren heutigen, das Endliche zu so ungeheuren Raumbegriffen ausdehnenden Gedanken in die engen Anschauungen der Tage des beginnenden Cinquecento hineinzuversetzen. Der antiken Menschheit war es gegeben, die Welt als eine innerhalb des unendlichen leeren Raumes schwebende Kugel zu denken: ein gestaltetes Etwas innerhalb eines gestaltlosen, unendlichen Nichts*). Raphael's Generation war ein Rest dieser Fähigkeit noch verblieben. Die Erde war seiner Epoche noch die allein Gestalt habende Mitte der Schöpfung, und über den Gewölken eröffneten sich um sie her die Wohnungen der Seligen. Dieser Himmel lag dicht und niedrig auf der Erde. Er war gleichsam das unterste Stockwerk des göttlichen Weltpalastes, dessen Keller die Erde bildete. Man stieg absehbare Treppen hinauf und hinunter, wie ein paar tausend Jahre früher den Griechen die untersten Säulen der goldenen Paläste, in denen die Götter wohnten, durch die Gewölke durchzuschimmern schienen, von denen der Gipfel des Olymp verhüllt war. Jene Wolken, auf denen die Heiligen und Seligen der Disputa sitzen, hingen dem Glauben derer zufolge, die das Gemälde damals anstaunten, als es eben entstanden war, wirklich so tief auf die Altäre herab. Wenn sie sich öffneten, so durfte in menschlicher Nähe das sonst Unsichtbare sichtbar werden. Dante war der erste, der das Paradies als den Aufenthalt der Seligen und Gottvaters zugleich künstlerisch constructiv so mit der Erde verbunden hatte.

Wenn den Griechen der Olymp die Stelle aber war, wo irdisches und überirdisches Dasein sich berührten, so ist für die Epoche

*) Nitzsch, Metaphysik (ed. Wiese).

Raphael's Rom dieſer Platz geweſen. In kirchlichen und politiſchen Dingen galt Rom als die ewige Stadt. Hauptſtadt der Welt von jeher und für alle Zukunft. Keine Stelle der Erde denkbar, die an Würdigkeit Rom gleichkäme. Seit urgnfänglicher Zeit hatte Rom die Geſchicke der Völker beſtimmt. Noch wer heute nach Rom kommt, fühlt ſich Angeſichts der zu Tage ſtehenden Reſte ehemaliger Kraft und Größe ergriffen von den Gegenſätzen, deren Widerſtreit auf dieſer Stätte ein Schlachtfeld gehabt, wo immer neuer Schutt ſich anhäufte und immer neues Gewaltiges über Zerſtörtem ſich erhob. Die Schwachheit und Vergänglichkeit der Völker wie der einzelnen Männer tritt nirgends uns ſo entgegen wie hier: nirgends aber auch ſo ſehr ihre Größe. Alles erſcheint von vornherein als vergänglich und als eine Beute des Todes: nirgends aber zeigt ſich ſo glänzend auch, was die kurze Spanne Leben, die dem Menſchen vergönnt iſt, an Thaten aus ihm hervorzulocken vermöge. Steigen uns Nachgeborenen, die außerhalb der römiſchen Kirche und der italiäniſchen Nationalität ſtehen, ſolche Gefühle und Gedanken heute noch auf, in welchem Maaße müſſen ſie diejenigen erfüllt haben, die zu Raphael's Zeiten an dieſe Stätte kamen, wo dem Ehrgeiz die höchſten Ziele geſetzt wurden. Wo nichts Werth hatte als geiſtige Potenz, der gegenüber Geld und Familie und mitgebrachte Verbindungen in zweiter Linie ſtanden. Wo Jeder nur das war, was er im Momente zu ſein Kraft beſaß. Dieſe Reducirung jedes Menſchen auf ſich ſelber allein war das Geheimniß Roms. Dort galt nur: ſtärker zu ſein als die Uebrigen oder denen ſich unentbehrlich zu machen, die ſtärker waren als man ſelber.

In Raphael's Anfangszeiten war auch der Graf Caſtiglione eines Tages in Rom eingeritten, um dort ſein Glück zu verſuchen. Hier das Sonett, in dem er den erſten Eindruck darſtellt.

Ihr Hügel Rom's und ihr, geweihte Trümmer,
Die ihr den Namen nur der Stadt gerettet:
So Manchem ward in eurem Schutt gebettet,
Der einſt geſtrahlt und dann verlöſcht auf immer.

Koloſſe, Säulen, hochgeſchwungne Bogen,
Einſt im Triumph, im Glück, im Glanz errichtet —

Fort! — oder, schlimmer noch: beinah vernichtet,
Und um den alterworbnen Ruhm betrogen!

Ein Volk, das euch nicht kennt, hängt seine Sagen
An eure Reste. Tausend Jahre thürmen,
Was wieder tausend Jahre nun verzehren.

Und ich! Wird nicht nach kurzgemessnen Tagen
Mit all den Qualen, die es noch durchstürmen,
Mein Herz als Staub zu diesem Staub gehören?

Castiglione schreibt von Rom dann an seine Mutter über die Zukunft eines seiner Brüder, den er in den Dienst eines Cardinals zu bringen hofft. „Er wird", schreibt er*), „eine unabhängige Existenz in Rom führen und sich gleich ein bedeutendes Ziel stecken können." „Sich im Vatican Verbindungen schaffen, heißt es in einem anderen Briefe, wird nichts Geringes sein. Wer nichts wagt, gewinnt nichts. Rom ist der eigentliche Ausgangspunkt der Gelehrsamkeit." „In Rom nur bemerkt zu werden, schreibt Erasmus von Rotterdam damals von dort an einen Freund, ist schon ein ungemeiner Erfolg." Und nun denken wir Raphael über all solch vorbereitende Bemühungen, die den Talentvollsten doch nicht erspart blieben, hinausgehoben und gleich auf die Höhe gestellt, zu der die Gemeinschaft mit Giulio II. und Bramante ihn berechtigte! Nicht als Geistlicher, Gelehrter oder Politiker nur mit Erwartungen allgemeiner Art sich tragend und auf gelegentliche Befriedigung seines Ehrgeizes angewiesen, sondern unabhängig und als schaffender Künstler an der greifbaren Ausführung dessen gleich fest betheiligt, was als symbolische Verwirklichung der großen Gedanken, die gehegt wurden, deren unmittelbare Realität bezeugte. Bedenken wir Raphael's jugendliches Alter. Seine Fähigkeit, sich anzuschmiegen. Seine Gabe, fremde Gedanken in sich aufzunehmen. In Geymüller's genialen Zeichnungen stehen uns die Aufrisse der Peterskirche vor Augen, wie Bramante, um den Ansprüchen Giulio's zu genügen, einen nach

*) Lettere I, 17.

dem andern erfand: im Großen und Ganzen entspricht das Innere des Baues auch in der Vollendung heute dem noch, was Bramante wollte. Im Vaticanischen Palaste dagegen erhebt sich die wunderbare Nische vor uns, mit der Bramante den inneren Hof des von ihm neu erdachten Baues schmückte: Alles, was wir an irdischen Bauten als kolossal und groß und schön und frei rühmen, steht in diesen Werken vor unsern Augen. Damals allerdings nur Pläne, Phantasien, von denen Bramante's Gedanken unablässig erfüllt waren, zugleich aber doch auch ein Anfang gemacht, sie auszuführen.

Konnte Raphael da nicht die Idee kommen, in der Disputa die Fundamentirung der neuen Kirche zu symbolisiren und in der Schule von Athen deren letzte Vollendung vorweg zu nehmen?

Was sollte die Schule von Athen darstellen? Einen Tempel, der im Sinne der damaligen Weltanschauung zugleich Kirche und Akademie war.

Bedenken wir, daß in jenen Tagen von der Reform der Kirche Alles im weitesten Umfange noch erhofft wurde, was innerhalb menschlicher Erwartungen überhaupt lag. Wie bei den Anfängen der französischen Revolution glaubte die Welt an die Möglichkeit eines alle Menschen umfassenden geistigen Zustandes, der ihre Wünsche befriedigte. Alterthum und eigne Zeit würden gleichmäßig an ihm betheiligt sein. Raphael's Phantasie durfte wohl den Flug wagen, die Peterskirche in ihrer einstigen Vollendung als die Stelle aufzufassen, in der die Religion der Zukunft ihren Centralpunkt besäße. Es gab kein Ereigniß, in dem das Gelingen all dieser Hoffnungen sich einfacher symbolisiren ließ, als die Predigt Paulus' in Athen. Die Aufgabe der Philosophen bestand den Anschauungen der Zeit Raphael's nach darin, daß die Lösung der Zweifel über die Natur des Göttlichen, die der Anblick der Dinge in uns erregt, von ihnen vorbereitet würde. Die Lösung selbst aber konnte nur von der Offenbarung ausgehen. Und so denn, wie drüben der Himmel sich öffnet, um durch den Anblick der Dreieinigkeit die widerstrebenden Meinungen zu vereinigen, tritt hier Paulus unter

die heidnischen Philosophen um zu beweisen, daß das, was er bringe, nur das letzte Resultat ihrer eignen Lehre sei.

Als die zweite Auflage meines Lebens Raphael's ins Englische übertragen wurde, schrieb ich das die Camera della Segnatura betreffende Kapitel dafür um, so daß es völlig neue Fassung erhielt. Mir ist daran gelegen, daß es auch in dieser Form bei uns bekannt werde, und füge ich es deshalb hier ein. So wie ich es jetzt gebe, entspricht es auch dem, was ich in meinen Vorlesungen zu sagen pflege.

XII.

Rudolf Stang's Stich des Abendmahles von Lionardo da Vinci.

Die Menschheit erfreut sich eines ästhetischen Gemeinbesitzes, ohne dessen Genuß sie ihre Lebensarbeit nicht würde vollbringen können. Aus Werken der Dichter, der bildenden Künstler, der Componisten, der Geschichtschreiber, sowie aus den Schätzen an lebendigen Erinnerungen, die von Jahrhundert zu Jahrhundert sich im Stillen vererben, bestehen die geistigen Werthe, die uns unentbehrlich sind und deren Verlust beinahe undenkbar erscheint. Man stelle sich das Deutsche Reich vor mit all seinen Armeecorps, seinen Schiffen, seiner Ein- und Ausfuhr, seinen Fabriken, seiner Landwirthschaft und woran sonst bei sichtbarer Macht und Reichthümern gedacht werden kann: ohne Shakespeare's, Goethe's, Schiller's und Homer's Werke, ohne Mozart und Beethoven, ohne die Erinnerungen unserer Sage und Geschichte, ohne Alles, was sonst Herz und Auge erfreut, würden jene Güter, die für Manchen freilich als die allein wirklichen gelten, wie eine ungeheure trübe Masse erscheinen, um deretwillen es nicht der Mühe werth wäre, zu sorgen und zu arbeiten.

Was jede Nation für sich und was alle Völker zusammen als diesen ästhetischen Gemeinbesitz anzusehen haben, darüber sind sie wohl unterrichtet. Man ist sich bewußt, welchen Stücken die Ehre zukomme, in dem großen Inventarium der geistigen Güter eine Nummer zu bilden, und weiß, welchen Rang den einzelnen Nummern untereinander zukomme. Mag heute von manchen Seiten gegen die Dichter der Griechen und die Prosaiker der Römer angreifend vorgegangen werden: aus den Stellungen, die diese größten Dichter und Schriftsteller der Welt fest einnehmen, wird nichts sie heraus-

drängen, und ſo auch die Schöpfungen der großen Bildhauer der Griechen und der Italiäner nicht. Nicht nur Dieſer und Jener iſt von der Schönheit und dem Gehalte ihrer Werke durchdrungen, ſondern das Gefühl, daß ihnen der Fortſchritt zum Höheren verdankt werde, wurzelt ſo tief in uns, daß die Möglichkeit einer Erſchütterung dieſer Ueberzeugung uns ebenſo fern liegt wie der Gedanke überhaupt, daß unſer geſammtes Culturleben einmal zuſammenſtürzen und verſinken könne. Doch es ſoll von dieſen Dingen in weiterem Umfange jetzt hier nicht die Rede ſein. Ich gehe von der allgemeinen Betrachtung nur aus, weil ſie meinem Gefühle nach gerade jetzt nicht oft genug zur Sprache kommen kann. Die Rede ſoll ſein diesmal nur von einem Werke der Malerei, das der Menſchheit angehört und deſſen Anſpruch, hier genannt zu werden, gewiß Niemand in Abrede ſtellen wird, das zugleich aber, es klingt ſeltſam, Niemand heute, das Wort im ſchärferen Sinne genommen, weder geſehen hat noch ſehen könnte. Das als vorhanden gilt, ohne eigentlich noch vorhanden zu ſein —: Lionardo da Vinci's Abendmahl, vor vierhundert Jahren im Kloſter Santa Maria delle Grazie zu Mailand von ihm auf die Wand gemalt. Das Gemälde ſelbſt iſt ſo gut wie zerſtört, der vor nun hundert Jahren von Raphael Morghen danach gemachte Kupferſtich ſo völlig aber an ſeine Stelle getreten, daß er das Werk beinahe erſetzt, zu deſſen verblaßten Ueberbleibſeln, mit dieſem Stiche in den Gedanken, die Menſchen emporſehen, als ob die Geſtalten der Compoſition noch ſichtbar ſeien.

Lionardo da Vinci iſt einer von den drei modernen Künſtlern der Italiäner, die größer waren als die übrigen und danach „die großen Meiſter" genannt werden: Raphael, Michelangelo und Lionardo, dem Range nach heute ſo geordnet, obgleich das Urtheil ihrer Zeit und die Chronologie die umgekehrte Reihenfolge forderten. Drei Männer, in Zeiten fallend, wo die bildende Kunſt das höchſte Mittel bot, geiſtiges Leben darzuſtellen, und Jeder in ſeiner Weiſe in einem Umfange dieſes Mittels ſich bedienend, die, wie ſie vier Jahrhunderte hindurch das Staunen der Menſchen erregt hat, es auch in Zukunft, ſoweit dieſe Zeitlichkeit noch dauern wird, erregen

wird. Lionardo war der Anlage nach vielleicht der am reichſten Begabte von ihnen, den Schickſalen nach aber, die ihm ſelber wie ſeinen Werken beſchieden waren, der am wenigſten Glückliche. Wie faſt alle ſeine Werke, iſt auch ſein Abendmahl vom Tage der Entſtehung an raſchem Untergange geweiht geweſen. Ich ſage vom Tage der Entſtehung an, weil Lionardo's Eigenſinn, mit Oelfarben auf eine ihrer Anlage nach feuchte Wand zu malen, die Vernichtung vorbereitete. Daß das Abendmahl die vornehmſte unter ſeinen Schöpfungen geweſen ſei, ſchließen wir aus einigen auf uns gekommenen Urtheilen Gleichzeitiger; daß die Vernichtung ſchon früh begann, entnehmen wir ebenfalls zeitgenöſſiſchen Berichten. Die Lebenskraft des Werkes aber ermeſſen wir daraus, daß, nachdem dieſes Zugrundegehen dreihundert Jahre gedauert hatte, nach den noch kaum ſichtbaren Spuren von Lionardo's eigner Arbeit Morghen's Wiedererſchaffung entſtand, die, wie ich ſagte, an die Stelle des Werkes ſelbſt tretend, es der Menſchheit erſetzte. Niemals vorher war dergleichen von einem Kupferſtecher geleiſtet worden. Denn ſo hoch auch der Stich anzuſchlagen iſt, den Edelinck nach Lionardo's gleichfalls zerſtörter Reiterſchlacht gemacht hat, und der hier etwas in noch höherem Grade Vernichtetes und Verlorenes wieder ins Leben rief, ſo ſteht dies Gemälde an geiſtigem Inhalte dem Abendmahle nicht gleich, das wohl als die herrlichſte und ergreifendſte Darſtellung bezeichnet werden kann, die wir aus der Geſchichte Chriſti beſitzen, und das, mag man es betrachten wie man will, unübertrefflich genannt werden darf. Denn was uns bei den Werken antiker Kunſt immer wieder in den Sinn kommt: daß ſie von der Natur ſelber hervorgebracht zu ſein ſcheinen, als habe es eine Zeit gegeben, wo die ſchaffende irdiſche Kraft nicht nur die Dinge, ſondern Abbilder der Dinge zugleich mit habe wachſen laſſen, dies Gefühl erweckt auch Lionardo's Abendmahl.

Die Compoſition iſt bekannt und ſo oft, auch von mir ſelbſt, in Worten dargeſtellt worden, daß es als zuviel erſcheinen möchte, das, was Jedem wie vor den Augen ſteht, noch einmal vorzuerzählen. Aber es gibt gewiſſe Dinge, an denen die Welt nicht genug haben kann, wie Kinder an manchen Märchen, die ſie immer von Neuem

hören wollen. Es iſt nun lange Zeit, daß ich faſt Jahr für Jahr einem Auditorium voll junger Leute einmal den Vorgang zu erklären habe: immer wieder die gleiche Erfahrung, wie das Bild ſie alle ergreift und wie verſtändlich ihnen, wenn man ihre Aufmerkſamkeit darauf gelenkt hat, jede Geſtalt in ihrer Bewegung iſt. Ich kenne kein anderes Werk, auf dem die Figuren ſo zu ſprechen ſcheinen wie hier. Eine Scene, ſo einfach, als geſchähe nichts, und ſo erfüllt zugleich von Leidenſchaft, daß ſtärkere, innere wie äußere, kaum denkbar wäre. Ein Aufruhr des Geiſtes, in den wir mit hineingeriſſen werden. Die Geſchichte Chriſti enthält ja viele Momente, die unſer ganzes Gefühl in Anſpruch nehmen, faſt immer aber rückt ſie ein gewiſſer hiſtoriſcher Schimmer doch in eine wenn auch noch ſo leiſe ſich bemerkbar machende Ferne: hier aber, wie Lionardo das Ereigniß faßt, empfinden wir uns als unmittelbar betheiligt. Eine Anzahl Männer, die nur auf ſich angewieſen ſind. Die die Empfindung zu beherrſchen beginnt, daß eine Kataſtrophe nahe ſei. Die alle fühlen, daß es keinen Rückweg und Stillſtand gebe. Die nur das Eine ſicher wiſſen, daß, was auch komme, Jeder auf den Andern ſich verlaſſen müſſe. Und dieſen Männern erklärt der, der ihr Meiſter iſt, einer von ihnen werde ihn verrathen! Den Eindruck, den dieſe furchtbaren Worte auf ſie machen, hat Lionardo darzuſtellen unternommen. Niemand hat vor ihm oder nach ihm ein ſo erſchütterndes Ereigniß zum Vorwurfe eines Kunſtwerkes gemacht. Es war hergebracht, das Abendmahl Chriſti in den Speiſeſälen der Klöſter auf die Wand zu bringen: kein Künſtler vor Lionardo aber war auf den Gedanken gekommen, es ſo zu faſſen wie diesmal geſchehen iſt.

Das Gemälde iſt anderthalbmal ſo breit als hoch. Eine mit einem, wie berichtet wird, der Natur aufs treueſte nachgebildeten Leinentuche bedeckte lange Tafel haben wir quer vor uns, die uns zugekehrte Seite frei, die andere mit den Apoſteln beſetzt, Chriſtus die Mitte haltend. Er allein auch ganz en face uns zugewandt, während die Apoſtel in dem Maaße, als ſie zur Rechten und Linken von ihm entfernter ſitzen, mehr ins Profil übergehen, die beiden äußerſten, rechts und links an den Kopfenden der Tafel,

völlig von der Seite ſichtbar. Sechs zu beiden Seiten Chriſti, und dieſe hier und dort wiederum in je zwei Gruppen von drei Apoſteln getheilt. Jede dieſer vier Gruppen in ſich eine abgeſchloſſene Einheit bildend, alle aber auch wieder mit Chriſtus, als ihrer Mitte, direct verbunden. Schon dieſe Theilung und zugleich Vereinigung der Geſtalten fordert zur Bewunderung heraus. Denn wie die Gruppen verſchieden behandelt und zu einander in Gegenſatz gebracht und doch wieder alle vier zu einem Ganzen zuſammengefügt ſind und keine Figur ohne Rückſicht auf ſämmtliche andere gedacht worden iſt: dies zu verfolgen, lockt zu immer neuer Betrachtung. Man bedenke nun, daß dieſe Zwölf, mit Chriſtus, mehr als zwei Dutzend Hände ſichtbar werden laſſen, an denen jeder Finger ſozuſagen ſeine eigene Sprache redet! Man vergleiche, was die Kunſt an ſprechenden Händen übrigens hervorgebracht hat, mit denen hier: gleich energiſche Bewegungen hat Michelangelo wohl gezeichnet, gleich ſchöne Raphael, wie ich denn keinen von den Dreien hier dem anderen nachſetzen möchte, einen größeren Reichthum aber an gleichem Ort und Stelle hat keiner dargeboten. Und dieſer Fülle und Mannigkeit das Uebrige entſprechend. Jede Figur, ſolange man ſie betrachtet, erſcheint als die Hauptfigur. Jede glauben wir zu durchſchauen. Nichts in dieſem Werke, bei dem man ſich ſagen müßte, es gehöre einem anderen Jahrhundert an und bleibe ein aus dieſem ſtammender, mehr zu betrachtender als zu verſtehender fremder Reſt, ſondern das Ganze friſch gewachſen, als ob es eben entſtanden ſei.

Und doch, wie wir heute urtheilen dürfen: all dieſe Compoſition nur langſam gewachſenes Menſchenwerk. Es iſt eine der erhebendſten Arbeiten, verfolgen zu dürfen, wie auch die größten ſchaffenden Geiſter nur mühſam fortſchreitend ans Ziel gelangen. Ueberall, wo wir bei Raphael, den ich hier als den Vornehmſten nenne, weil am meiſten Material bei ihm für die Unterſuchungen vorliegt, die Entſtehung der Werke betrachten, gewahren wir, daß der Gedanke ſich langſam entwickelt, und wie das, was das eigentliche Lebenscentrum des Werkes ausmacht, zuletzt oder zu allerletzt erſt hineinflog. Man ſollte das Umgekehrte vermuthen, nirgends aber, wo ein Weg ſich überhaupt erkennen ließ, war er anders. Immer

weiter wird der Horizont, immer klarer die Richtung, die es innezuhalten gilt. Nur wenige Blätter, Zeichnungen und handschriftliche Notizen Lionardo's stehen uns zu Gebote: wie diese kümmerlichen Reste ehemaligen, wohl für immer verlorenen Reichthums sich aber vor meinem Blicke enthüllen, enthalten sie genug von der Entstehungsgeschichte der Composition, um uns ahnen zu lassen, wie Lionardo verfuhr. Wie er aus der bisher nur epischen Behandlung der Scene zur dramatischen strebte und, nachdem einmal ein bestimmter Punkt gefunden war, von dem man ausginge, nach mannigfachen Versuchen derjenige endlich entdeckt ward, der dem Ganzen durchaus andere Gestaltung gab als in den Anfängen der Arbeit gewollt worden war.

Eine der werthvollsten Publicationen Lionardo betreffend sind die beiden schönen Bände „The Literary Works of Leonardo da Vinci" von Dr. Jean Paul Richter*). Hier finden wir das geringe, aber wichtige Material zusammen, aus dem die Vorgeschichte der Composition sich construiren läßt. Mögen wir es ordnen wie wir wollen, deutlich tritt die Arbeit der sich mühenden Phantasie hervor, die allmälig erst sich den Anschauungen entwindet, mit denen begonnen worden war. Rosselli's Abendmahl in der Sistinischen Capelle oder das dem Raphael früher zugeschriebene in Florenz zeigen uns am bequemsten, wie die Scene bis dahin gefaßt worden war. Ein stilles Beieinandersitzen, jeder Apostel mit sich beschäftigt oder höchstens dem Nebenmanne zugewandt. Lionardo scheint das von Anfang an gefühlt zu haben, daß ein zusammenfassender Moment die Gestalten auf einen Punct vereinigen müsse. Das Natürlichste war, Christi Worte, der, dem er den Bissen eintauche, werde der Verräther sein, so zu fassen, als ob alle am

*) Ich weiß, was gegen die Arbeit gesagt werden kann und auch gegen sie gesagt worden ist; jedenfalls ist sie die Frucht energischer Thätigkeit. Sehe ich von dem Verfehlten ab, was sich doch in wenig Worten hervorheben läßt, und vergleiche damit das Gelungene und zu Dank Verpflichtende, was denn doch eine respectable Masse ausmacht, so würde ich mir undankbar erscheinen, wenn ich nicht eingestehen wollte, wie viel Förderung und Genuß ich diesem Buche verdanke, dessen Verlust, wollte man es als nicht vorhanden ansehen, ein sehr empfindlicher wäre.

Tiſche ſie vernommen hätten und als ob das gleichzeitige Vorſtrecken der Hand des Judas zur Schüſſel, aus der Jeſus ihm den eingetauchten Biſſen gab, ſie alleſammt im Innerſten träfe. Dem Evangelium nach waren es aber nur Petrus und Johannes, die den Sinn des dargereichten Biſſens verſtanden.

So nun ſollte die Scene zuerſt gefaßt werden: Chriſtus, Petrus, Johannes und Judas als in der eigentlichen Handlung begriffen, die Uebrigen gleichſam nur die Umgebung bildend, nur unter dem Eindrucke der Worte ſtehend, daß einer von ihnen der Verräther ſei.

Hierfür nun hatte Lionardo, bei dem ſchriftſtelleriſche und künſtleriſche Arbeit oft verbunden erſcheinen, Notizen geſammelt. Er beſchrieb Stellungen, durch welche am verſtändlichſten die Ueberraſchung, in die Chriſti Ausſpruch die Apoſtel verſetzte, zur Erſcheinung gebracht werden könne.

„Einer, der eben trinken will, hält die Trinkſchale in ihrer Lage, wendet ſich von ihr ab dem zu, welcher redet".

„Ein Anderer verſchränkt die Finger ſeiner Hände ineinander und wendet ſich mit gerunzelten Brauen zu ſeinem Genoſſen."

„Ein Anderer mit geöffneten Händen zeigt deren glatte Flächen, zieht die Schultern aufwärts zu den Ohren und zeigt mit dem Munde ſein Erſtaunen an."

„Ein Anderer ſpricht dem Anderen ins Ohr und der, der ihn anhört, wendet ſich zu ihm und nähert das Ohr, indem er ein Meſſer in einer Hand und in der anderen ein mit dieſem Meſſer halb durchſchnittenes Brot hält."

„Ein Anderer, der beim Sichumwenden ein Meſſer hält, ſtößt mit dieſer Bewegung eine Trinkſchale um, daß ſie ſich über den Tiſch hin ausgießt."

Und auf einem zweiten Blatte:

„Ein Anderer legt die Hände auf den Tiſch und blickt."

„Ein Anderer bläſt auf einen Biſſen."

„Und ein Anderer neigt ſich (vor), um den zu ſehen, der ihn anredet, und macht ſich mit der Hand Schatten über den Augen."

„Und ein Anderer beugt ſich hinter den, der ſich vorneigt, zurück und blickt den, der ſpricht, an, zwiſchen dem Vorgeneigten und der Mauer."

Wir ſehen dieſen abgeriſſenen Blättern nicht an, ob ſie Alles enthalten, was Lionardo an ſolchen Beobachtungen notirte. Seine Art war, ſo zu verfahren. Einige der angedeuteten Stellungen finden wir noch bei den Geſtalten des vollendeten Gemäldes, Anderes erblicken wir da weiter ausgeführt. Eine darunter ſehen wir auf der Windſorer Federſkizze, die ich für die älteſte halte, benutzt, während ſie ſpäter verſchwindet. Ziehen wir zuerſt nun in Betracht, was die vorhandenen Skizzen Gemeinſames haben.

Wir bemerken, daß von der kunſtreichen Eintheilung der Apoſtel in vier Gruppen anfangs noch kaum etwas ſichtbar iſt. Den früheren Darſtellungen des Abendmahles gemäß finden wir Judas an der uns zugekehrten, übrigens leeren Seite der langen Tafel ſitzen, ſo daß ſeine Geſtalt ganz und gar ſichtbar iſt, während die übrigen Figuren, die Beiden rechts und links an den Kopfenden der Tafel abgerechnet, durch die Tafel beim Gürtel durchſchnitten werden. Diejenige Geſtalt alſo, auf deren Gegenſatze zu Chriſtus die Compoſition des Gemäldes zu beruhen ſcheint, war anfangs anders gedacht und iſt zuletzt erſt an die Stelle gebracht worden, wo wir ſie ſehen. Als Hauptperſon jedoch ſollte ſie auch auf der erſten Skizze ſchon erſcheinen; wie äußerlich aber hier noch ihr Verhältniß zu Chriſtus! Und wie erſchütternd bei der ſchließlichen Faſſung, wo Judas, weit vorgebeugt, mit durchdringendem Blicke Chriſti weitere Worte erwartet. Auf der venetianiſchen Handzeichnung tritt Judas' Bewegung nicht deutlich hervor, und zwar hat der Copiſt (denn das Blatt kam uns nur in einer alten, aber gleichzeitigen Abzeichnung zu) dies wohl verſchuldet. Auf der Windſorer Federzeichnung haben wir die Scene ſogar doppelt ſkizzirt vor uns: einmal wie Judas ſitzend und vorgebeugt mit ausgeſtrecktem Arme zu der vor Chriſtus ſtehenden Schüſſel hingreift, das zweite Mal wie er, ſich vom Stuhle halb erhebend, dieſe Bewegung ausführt: dies wohl die ſpätere und lebendigere Faſſung der Scene auf dem gleichen Blatte. Gemeinſam iſt dieſen früheren Auffaſſungen auch, daß Johannes, wie er bis dahin zuweilen dargeſtellt zu werden pflegte, dicht neben Chriſtus wie ſchlafend daliegt, wovon auf dem Gemälde ſpäter keine Spur zurückblieb.

Worin die venetianiſche und die Windſorer Handzeichnung ſich unterſcheiden, iſt zum Theil nun ſchon geſagt worden. Sicher erſcheint mir, daß bei der venetianiſchen der Uebergang zu anderen Gedanken bereits vorliegt als die ſchriftlichen Notizen angeben. Ein Schritt weiter war hier gethan worden den Skizzen des Windſorer Blattes gegenüber. Nicht mehr der Moment des Innehaltens aller Bewegung bei den Apoſteln iſt gewählt, ſondern, wie beim Gemälde, der des Zweifels, wer von den Zwölfen von Chriſtus angedeutet worden ſein könne, und der Verſuch jedes Einzelnen, ſich entweder vor ſich allein, oder vor den nächſten neben ſich, oder zu Chriſtus gewandt, zu rechtfertigen. Daß Judas alſo den Biſſen empfängt, fällt fort. Chriſtus ſitzt ohne Handlung da. Petrus wendet ſich an ihn, um zu fragen, wen er gemeint habe (an Chriſtus ſelbſt alſo, ſtatt an Johannes, wie das Evangelium erzählt und das Gemälde zeigt), und der Handbewegung Chriſti ſieht man an, daß er Petrus den Namen nenne. Wie durchaus hat Lionardo ſpäter das umgewandelt. Leider iſt das venetianiſche Blatt in manchen Theilen aber ſehr ungeſchickt gezeichnet, ſo daß auch die Deutung möglich wäre, Chriſtus ſei im Begriff, Petrus' Frage dadurch zu beantworten, daß er mit der einen Hand den Brocken in die Schüſſel tauche, die vor ihm ſteht, um ihn Judas zu geben, der (nun ſchon nach der rechten Seite hin) ihm gegenüberſitzt und deſſen Hand möglicherweiſe ſich ebenfalls erheben will, um zuzugreifen. Ebenſo wenig läßt ſich ſicher erkennen, in welchem Maaße die Gruppirung der Apoſtel bis zu einem gewiſſen Grade nicht ſchon bereits eingetreten war. Alle ſitzen, Judas ausgenommen, hinter der Tafel, ſo daß auch die beiden Aeußerſten rechts und links nur bis zum Gürtel ſichtbar ſind. Von den Stellungen, die die Notizen bemerken, finde ich keine wieder; von denen auf dem Gemälde ſichtbaren nur einige, meiſt aber an anderen Stellen verwerthet als hier. Offenbar wollte Lionardo dem Ganzen den architektoniſchen Aufbau noch nicht verleihen, den das vollendete Werk empfing, ſondern jede Geſtalt ſollte zumeiſt durch ſich und für ſich allein wirken. Für das Weitere fehlt das Material. Welche Studien die Arbeit noch

durchlief, ehe ſie zur höchſten Höhe ſich erhob, wiſſen wir nicht. Stoff für Vermuthungen wäre immer noch vorhanden, aber hier iſt die Stelle nicht, ihn auszunutzen. Erwähnen will ich nur, daß Luini, der in einem gewiſſen, noch nicht ganz erſichtlichen Abhängigkeitsverhältniß zu Lionardo ſtand, in Santa Maria degli Angeli zu Lugano ein Abendmahl gemalt hat, das den Gedanken erweckt, als könnten ihm dafür Zeichnungen Lionardo's zu Gebote geſtanden haben, welche einer Zwiſchenſtufe der Compoſition zwiſchen dem venetianiſchen Blatte und dem vollendeten Gemälde angehörten. Wie dem aber nun ſei, ahnen dürfen wir doch nur, in wie kleinen und mühſamen Schritten von Lionardo endlich die Höhe erreicht worden ſei. In dieſer Langſamkeit der Arbeit mögen wohl die verſchiedenen Erzählungen ihren letzten Grund haben, die über die Ungeduld der Mönche umlaufen, welche den Meiſter malen und malen und nie zum Abſchluß kommen ſahen.

Als Vollendungsdatum des Werkes war rund das Jahr 1500 von mir angegeben worden. Als über ein Dutzend Jahre ſpäter der neue franzöſiſche Herr der Lombardei das Gemälde ſah, ſoll davon die Rede geweſen ſein, es abſägen und nach Frankreich ſchaffen zu laſſen. Noch zwanzig Jahre ſpäter ſpricht Giovio davon mit Entzücken, als einem Werke das die Welt kenne und bewundere, ohne von Verderbniß zu reden, während er das Zugrundegehen des Kampfes um die Fahne im Palaſte zu Florenz doch ſchon bedauert. Um die Mitte des Jahrhunderts hat auch Sabba Caſtiglione nur Worte der Bewunderung dafür. Vaſari weiß in der erſten Auflage ſeiner Lebensbeſchreibungen, 1550, noch nichts von Untergang und Verderbniß, um dieſe Zeit aber muß etwas Entſcheidendes eingetreten ſein, denn nachdem er 1566 ſelbſt in Mailand geweſen, nennt er das Abendmahl in der neuen Auflage von 1568 una macchia abbagliata, Lomazzo es zwanzig Jahre ſpäter „vollſtändig ruinirt". Armenini, um dieſelbe Zeit, ſagt „halb ruinirt", 1642 Scanelli „halb ruinirt, aber wunderſchön", Dufresne einige Jahre ſpäter „völlig ruinirt", Santagoſtino 1671 das Gemälde habe „ſo ſehr gelitten, daß es dem Auge keinen Genuß mehr bereite", während Carlo Torre drei Jahre ſpäter

immer noch genug vor ſich hatte, um in Entzücken zu gerathen. 1728 gibt Richardſon einen genaueren Bericht. Die Figuren rechts von Chriſtus ſeien zerſtört, an einigen Stellen ſehe man nichts als die bloße Mauer, die zur Linken dagegen ſeien beſſer erhalten, die Farben jedoch völlig ſtumpf geworden. Jetzt erſt begann das Verhängniß: ein Mailänder Künſtler, Michelangelo Bellotti, wußte dem Prior einzureden, daß er ein Mittel beſitze, die Farben wieder aufzufriſchen. Er erhielt die Reſtauration in Auftrag und übermalte das Werk in Oelfarben ſo vollſtändig, daß von hier ab der eigentliche Ruin desſelben datirt. Und ſo konnte von nun an denn nur von oberflächlichen Bewunderern noch geurtheilt werden, daß das Gemälde nicht nur durch ſeine Schönheit, ſondern auch durch ſeine vorzügliche Erhaltung in Staunen ſetze. Ein gewiſſer Richard behauptet 1766 ſogar, es ſei ſeit Lionardo's Zeiten nicht daran gerührt worden. Noch aber war das Schlimmſte nicht geſchehen: 1770 kommt ein neuer Stümper über das Abendmahl, das er glättet und übermalt, nur Matthäus und Simon werden gerettet. So hat Goethe es 1788 an der Wand geſehen. Immer noch war ein gewiſſer Schimmer von Unberührtheit verblieben, denn noch hatten aus Santa Maria delle Grazie die Mönche nicht weichen müſſen. Goethe ſah im Saale, wo das Gemälde thronte, die Tiſche ſtehen, an denen die Mahlzeiten eingenommen wurden.

In dieſem letzten Viertel des Jahrhunderts faßte Morghen die Idee, ſeinen Stich auszuführen, zu dem Matteini die Zeichnung verfertigte, und an dem er 1797 zu arbeiten begann.

Durch welche Schule war dieſer Kupferſtecher gegangen, um ſich für eine ſolche Unternehmung vorzubereiten! Volpato (deſſen Tochter er heirathete), hatte er beim Stiche des Raphaeliſchen Parnaß helfen dürfen. Selbſtändig ſtach er dann die allegoriſchen Geſtalten der Decke Camera della Segnatura, Mengs' Parnaß des Palaſtes Albani, Domenichino's Jagd der Diana und Guido Reni's Aurora, eines der ſchönſten Blätter der Kupferſtechkunſt. Was wäre ein Meiſter, der ſolche Werke geſchaffen hatte, nicht zu leiſten im Stande geweſen? Aber ſehen wir Volpato's und Morghen's ge-

ſammte Arbeit an, ſo tritt hervor, wie ſehr ſie unter dem Einfluſſe der Malerei ſtanden, die lange nach Lionardo in Bologna ihre Blüthe erreichte, und die bis zum Abbruche der künſtleriſchen Tradition in Italien, zu Morghen's Zeiten ſelbſt noch, den Künſtlern und dem Publicum die allein verſtändliche war. Scharfe Modellirung, blühende Farbe, elegante flüſſige Formen. In dieſem Sinne wahrſcheinlich hatten Bellotti und Mazza das Abendmahl übermalt, in dieſem Sinne fertigte Matteini die Zeichnung an und Morghen die Platte. Er hat ſein Werk durchgeführt, als ſei Lionardo nicht ein Meiſter des Quattrocento, ſondern einer von den Bologneſen geweſen. Hinzutreten zu dieſen Qualitäten nun Morghen's ſolide und blendende Technik, der kein Mittel fehlte, der Compoſition Glanz und Leben zu verleihen*). Danach verſteht ſich von ſelbſt, daß wir in Morghen's Stich nur zum Theile das Werk Lionardo's vor uns haben. Geleiſtet aber wurde unter den waltenden Verhältniſſen was möglich war, und wenn wir den heutigen Zuſtand der Wand in Gedanken mit dem vergleichen, der ſich zu Morghen's Zeiten noch darbot, ſo darf vermuthet werden, daß damals eine Fülle von Details theils noch als echt herauszuerkennen, theils zu errathen war, die heute verſchwunden ſind.

Denn die vollſtändige Verderbniß des Werkes nahm jetzt erſt ihren Anfang. In den Jahren, in denen Morghen über ſeiner Platte ſaß, wirthſchafteten die Franzoſen unter Bonaparte in Italien. Der Krieg ließ das Kloſter veröden und das Refectorium zum Magazin, zum Stall, und endlich, nach der Ueberſchwemmung von 1800, zu einem dumpfen, feuchten Orte werden, aus deſſen Wänden die Feuchtigkeit ausſchlug. Gedenken wir des allgemeinen Schickſals aller Gemälde, die den Launen einer rohen Maſſe überlaſſen ſind, und der Geſinnung zudem, mit der die Franzoſen jener Zeit jedes kirchliche Kunſtwerk als Gegenſtand der Verhöhnung und Vernichtung

*) Ich bitte Diejenigen, die dies leſen, nicht nach den verbreiteten gewöhnlichen Abdrücken der wiederaufgeſtochenen Platte, ſondern nach einem der koſtbaren erſten Drucke zu urtheilen, deren Anblick man in unſeren öffentlichen Sammlungen ſich ja leicht verſchaffen kann.

anſahen. Hier wurde Lionardo's Gemälde ſo gründlich ruinirt, daß nichts wieder gut zu machen war. Wir haben heute den letzten Reſt vor Augen, bis auf den es hinſchwand. Nach einiger Zeit erbarmte man ſich ſeiner. Der in Mailand reſidirende franzöſiſche Vicekönig von Italien beſchloß den Schaden wieder gut zu machen: eine Copie in Moſaik, ſo gut ſie nur irgend zu ſchaffen ſei, ſollte das Original erſetzen, und der Maler Boſſi erhielt den Auftrag, den für dieſe Arbeit zu benutzenden Carton herzuſtellen. In Boſſi's gedrucktem Berichte über die Art, wie er vorging, ein ſplendides Buch, das durch Goethe's Beſprechung in Deutſchland bekannt geworden iſt, wurde jetzt die Geſchichte des Gemäldes gegeben. Boſſi hatte ſich in Beſitz des geſammten künſtleriſchen wie literariſchen Materiales zu ſetzen geſucht. Nach der beſten der vorhandenen Copien begann er ſeine Arbeit. Das Moſaik ſteht heute in Wien, Boſſi's dafür beſtimmter Carton in der Galerie Leuchtenberg in Petersburg, ein danach aber von ihm wieder ausgeführtes umfangreiches Oelgemälde in der Brera in Mailand. Ungeſchickt, geiſtlos, werthlos an ſich, iſt es für die Kunſtgeſchichte von Bedeutung, weil es eines von den Beiſpielen liefert, an denen ſich ermißt, was für die bildende Kunſt damals verloren worden war. An die Stelle der bis zu ihren letzten Augenblicken noch lebendigen alten italiäniſchen Malerei war die franzöſiſche gipſerne, basreliefartig kalte Manier David's getreten, in deren harte Linien nun auch Boſſi Lionardo's Geſtalten hineinzudrängen ſucht. Photographien ſeines Gemäldes ſind leicht zu beſchaffen, Morghen's Stich zudem iſt in Nachbildungen jeder Art verbreitet: man halte die beiden Reproductionen in ſolcher Geſtalt nebeneinander und vergleiche!

Was von da ab innerhalb der letzten achtzig Jahre in Mailand geſchehen iſt, um Lionardo's Werk wieder aufzufriſchen, finden wir nirgends verzeichnet. Heute ſteht es da, neben dem Dome als vornehmſte Sehenswürdigkeit der Stadt, und immer neue Menſchen ſitzen tagtäglich davor und wiſſen in der Erinnerung an Morghen's Stich mit den Blicken der Wand immer noch etwas abzulocken. An anderer Stelle ſchon habe ich ausgeſprochen: Man-

cher hat erfahren, wie die anfangs unverſtändlichen gefärbten Flecke allmälig ſich zuſammenſchließen und wie in der Phantaſie etwas aufzudämmern beginnt, das uns den urſprünglichen Anblick des Gemäldes wie in einem ſeltſamen Traume vortäuſcht.

Welche Aufgabe hatte ſich ein Künſtler zu ſtellen, der nach Morghen das Werk heute noch einmal zu ſtechen unternahm? Wie konnte dieſer kahlen, herabgewürdigten Wand gegenüber der Entſchluß gefaßt werden, ganz von friſchem zu beginnen und aus dem ſchwer zu deutenden Chaos heraus das Werk Lionardo's neu und lebendig herauszuzaubern?

Wir ſtehen den Dingen heute anders gegenüber als früher.

Auf der Liſte des von Boſſi mühſam zuſammengebrachten Materials figuriren vielfache Copien des Gemäldes, nur nebenbei aber werden eine Anzahl alter Zeichnungen erwähnt, die er ſeiner Zeit nicht geſehen hatte, die auch wahrſcheinlich Morghen nicht kannte, die uns heute aber einen neuen Standpunkt gewähren. Wir laſſen, was hier gleichgültig, auf ſich beruhen, woher die Blätter kamen: genug, im großherzoglichen Schloſſe zu Weimar ſind große, alte farbige Zeichnungen heute vorhanden, welche die Köpfe der Apoſtel in einer Geſtalt wiedergeben, die nur zwei Möglichkeiten offen läßt: entweder die Blätter ſtammen von Lionardo ſelbſt her oder ſie ſind von Meiſterhand nach den Köpfen des Gemäldes zu einer Zeit gezeichnet worden, wo es noch in voller Erhaltung daſtand. Wer ſie geſehen hat, beſonders wer ſie oftmals von Neuem unter den Augen gehabt hat, weiß, warum die Annahme, Lionardo ſelbſt habe dieſe Zeichnungen gemacht, ſich immer wieder aufdrängen muß. Eine Gewalt der Auffaſſung, eine Tiefe der Charakteriſtik gewahren wir hier, die auszudrücken es keine Worte gibt. Dieſe Blätter flößen das Gefühl der Ehrfurcht ein, das eins der Anzeichen zu ſein pflegt, daß die Hand der großen Meiſter ſelbſt thätig geweſen ſei. Doch wer will trotzdem ohne ganz genügenden Anhalt hier entſcheiden? Mein Gefühl hat zu verſchiedenen Malen nach der einen oder anderen Seite mich neigen laſſen. Wie die Entſcheidung ſpäter auch einmal ausfallen

wird: der Werth dieſer Zeichnungen, ihre Schönheit, ihre Wahrheit erſcheinen mir ſo groß, daß die Frage der Entſtehung an Schärfe verliert. Mag Lionardo der Urheber ſein, mag einer ſeiner Schüler dieſe Köpfe nach Zeichnungen ſeiner Hand oder nach dem Gemälde gemacht haben, die innere Echtheit dieſer Zeichnungen iſt über allen Zweifel erhaben; ſie geben was das Gemälde einſt gegeben haben muß, und beſitzen demzufolge eine Authenticität, die ſie zum Ausgangspunkte aller Verſuche macht, das Gemälde geiſtig zu reconſtruiren.

Finden wir für die Hauptſache hier aber ſo wichtiges und früher unbekanntes Material, ſo bietet ſich auch für die Gewandung eine neue Auffaſſung dar. Wenn wir Alles, was uns an Gewandungen von der Hand Lionardo's zu Gebote ſteht, zuſammenlegen, ſo gewinnen wir den Eindruck, daß er ſeine Zeit, das Quattrocento, nirgends verleugnete. Allerdings liegt uns an Gewandſtudien für das Abendmahl nichts vor als der Arm des Petrus, der, in einem vielfach gebrochenen, ihn ringförmig umgebenden Faltenwerke drinſteckend, mit anderen gleichzeitigen Arbeiten des Meiſters zuſammenſtimmt. Gerade bei der Gewandung aber ſcheint Bellotti ſich Freiheiten genommen zu haben und Morghen ihm unbedenklich gefolgt zu ſein. Dieſe unruhige, an die Art der Bologneſen erinnernde Gewandung iſt nicht unpaſſend, ſie ſagt unſeren Blicken zumal zu, das Faltenwerk des Quattrocento jedoch repräſentirt ſie nicht. Die Art dieſes Jahrhunderts aber ſtudiren wir heute mit Eifer und glauben wir innezuhaben. Dem Stecher von heute lag ob, aus dem vorhandenen Wirrſal des Gemäldes, ſowie aus den beſten Copien, die echte Faltengebung zu reconſtruiren und die Art, wie Stang dies verſucht hat, ſcheint zu einem Reſultate geführt zu haben, bei dem wir uns beruhigen dürfen. Dieſelbe Wiederherſtellung des Altvorhandenen iſt bei den Händen von ihm verſucht worden. Die beweglichen, elegant modellirten Hände der Bologneſen ſind von Stang in die etwas einfachere Form der zarten, ruhigeren Hände zurückverſetzt worden, wie wir ſie übrigens bei Lionardo kennen, und wie ſie zum Theil auf den Weimaraner Blättern in hoher Schönheit erſcheinen. Dieſe Hände

ſpielen, man dürfte dieſes Bild wagen, eine Melodie, die von Stang erſt wieder gefunden wurde. Bis in die Fingerbildung aber muß man das verfolgen: immer wieder wird man von der Entdeckung wie überraſcht ſein: das ſei es geweſen, was Lionardo gewollt habe, das entſpreche ſeiner Art. Ich dringe darauf: wer dieſe Hände nicht von Finger zu Finger verglichen und ſich klar gemacht hat, worin der Unterſchied liege, darf ein definitives Urtheil über den Werth beider Platten zu einander nicht abgeben.

Mit dieſer Rückführung der Compoſition in ihren alten Zuſtand iſt etwas nun erreicht, das wir wiederum mit Freude bemerken: dem Ganzen, dem von Morghen der Anſchein eines Oelgemäldes mittleren Umfanges verliehen worden war, iſt von Stang die zu koloſſaler Wirkung ſich ſteigernde Verfaſſung eines Wandgemäldes zurückgegeben worden, deſſen Figuren, indem ſie ſich über Lebensgröße erheben, einfachere Modellirung, weniger dunkle Tiefen, weniger ſpringende Lichter zu tragen im Stande ſind. Und ſo möchte ich ſagen, daß, wenn Morghen's Arbeit eine beim Aufleuchten des letzten wirklichen Lebensfunken des Originales unternommene Wiederverjüngung des Gemäldes war, Stang's Arbeit eine nach dem Untergange desſelben mit neuen Hülfsmitteln unternommene Wiederbelebung ſei, die es uns treuer vor Augen ſtellt als Morghen es zu erfaſſen vermochte. Morghen's Arbeit iſt ein Triumph der Kunſt ſeiner Zeit, Stang's Platte ein Erfolg der Kunſt und Wiſſenſchaft unſerer Tage. Beide ſind ſchöne Denkmale der Hingabe an eine große Aufgabe. Ich wüßte kein Blatt zu nennen, das die Kupferſtechkunſt der letzten italiäniſchen Epoche ehrenvoller und inhaltreicher repräſentirte als Morghen's Platte; keins, das die Hingebung unſerer eigenen Zeit zur Löſung der ihr hier geſtellten Aufgaben in edlerem Lichte erſcheinen ließe als Stang's mit glücklicher Hand vollendete Arbeit.

Mehr zu ſagen würde nur möglich ſein, wenn man aus dem Schreiben ins Sprechen hier übergehen und zugleich auf nebeneinandergeſtellte Abdrücke hinweiſen dürfte. Liegen beide Stiche vor, ſo läßt ſich im Einzelnen darlegen, worin ſie unterſchieden ſind. Beim Antlitze Chriſti könnte gezeigt werden, wie Stang die

vielfach überarbeitete, immer aber doch, wie es ſcheint, den alten Typus bewahrende Zeichnung der Ambroſiana verwerthete. Bei jedem der Apoſtel ließe ſich darauf hinweiſen, worin, was die Charakteriſtik anlangt, Morghen's Auffaſſung durch die Stang's in den meiſten Fällen überholt worden ſei. Es handelt ſich hier nicht bloß um leichte Abweichungen, um Nüancen der Phyſiognomien, ſondern um ganz anderen Aufbau der Köpfe. Bringt man beide Stiche dicht nebeneinander*) und vergleicht Kopf für Kopf, ſo zeigt ſich, auf welcher Seite das wahre innere Leben liege. Das etwas Schematiſche, Kalte, Scharfgeſchnittene der Mateiniſchen Zeichnung verliert mehr und mehr an Vertrauen, und Stang's tief eindringende, organiſche Zurückführung der Formen auf ihre urſprüngliche Faſſung macht ſich geltend. Man zweifelt endlich nicht mehr, ob ihm oder Morghen die größere Glaubwürdigkeit zukomme. Sodann wäre bei der Licht- und Schattengebung zu zeigen, wie die Stang's die größere Wahrſcheinlichkeit für ſich habe. Wir können heute ja nicht wiſſen, wie weit Bellotti Lionardo's Modellirung der Gruppenbildungen geſchont habe, bei Morghen finden wir ſie zum Theil faſt verſchwunden: Stang hat ſie wieder hergeſtellt. Das eigenthümlich Plaſtiſche des Aufbaues tritt jetzt erſt hervor. Ueber das Ganze iſt die wohlthuende Ruhe wieder ausgegoſſen, die das Gemälde, als es noch unberührt war, neben anderen Schönheiten, beſeſſen haben muß. Wie monumental und einfach wirkt der Anblick der Stang'ſchen Platte der Morghen's gegenüber! Noch hierauf will ich hinweiſen: das Quattrocento und die Art der großen Meiſter legt ein gewiſſes Element des Schweigens und der Ruhe ſelbſt über ihre bewegteſten Darſtellungen. Prüfen wir darauf alle Compoſitionen Raphael's, die Siſtiniſchen Deckengemälde Michelangelo's und was von Lionardo etwa noch vorhanden iſt: nirgends ſteigert ſich das Dramatiſche bis zur realen Handlung und bis zum geſprochenen Worte, ſondern über die Pantomime ſcheint keine noch ſo bewegte Scene hinauszugehen.

*) Natürlich — bemerke ich auch hier — dürfen ſolche Nebeneinanderſtellungen nur bei gleich vorzüglichen Abdrücken vorgenommen werden.

Wie wir auch bei den Statuen nie dächten, daß ſie reden könnten. Worte klingen von den Lippen der Figuren der großen Meiſter uns nicht entgegen, und was ſie auszuſprechen ſcheinen, dringt ohne Sprache, als bedürfte es ihrer nicht, uns in die Seele. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts aber ſchon ward das anders: aus den Gemälden des Caravaggio — um allerdings gleich den Aergſten zu nennen — tönt es zuweilen faſt wie Geſchrei. Und ſo hat auch Morghen ſeinem Abendmahl zugetheilt, daß uns die Apoſtel bei der erſchütternden Mittheilung, einer von ihnen werde Chriſtus verrathen, leidenſchaftlicher erſcheinen als Lionardo ſie vielleicht darſtellte. Die Weimaraner Köpfe zeigen die Ruhe, die trotz der ungeheuren Bewegung das Gemälde erfüllte, und Stang iſt es gelungen, ſeinem Werke auch dies Element zurückzugeben.

Es kann die Aufgabe des Stang'ſchen Stiches nicht ſein, den Morghen's zu verdrängen. In zuviel Exemplaren ſteht dieſer an feſter Stelle; zu tief iſt er in die Phantaſie des Volkes, oder ſagen wir, der Völker — denn wo fände das Blatt ſich nicht? — eingedrungen; zu berechtigt ſind ſeine Anſprüche. Neben Morghen's Arbeit aber wird die Stang's in immer ſtärkerem Maaße zukünftig ihren Platz behaupten. Sie wird dazu beitragen, daß man ſich Rechenſchaft ablege, was man an jeder von beiden Arbeiten beſitze. Anlaß wird ſie bieten, daß man ſich der Schickſale des Gemäldes ſelbſt deutlicher bewußt werde, daß die Umſtände näher erwogen werden, unter denen heute und vor hundert Jahren die beiden Platten zu Stande kamen. Jede Geſtalt der Compoſition iſt würdig, daß man ihrer Geſchichte nachgehe. Nehmen wir eine der bedeutendſten, die des Judas. Das von ihm mit dem Arm zur Seite geſchobene umgeſtürzte Salzfaß hat Stang fortgelaſſen, man ſagt mir, weil keine Spur davon heute noch ſichtbar ſei. Aber ſchon auf alten, im ſechzehnten Jahrhundert noch entſtandenen Copien findet es ſich, und auch Luini hat es für das Luganeſer Abendmahl doch wohl nachgeahmt. Sollte das älteſte Motiv ſich in jener Notiz finden, daß einer von den Apoſteln ſein Trinkgefäß umgeſtoßen habe? Bei Judas, wie auch beim Antlitze Chriſti erzählt die Mythe, Lionardo habe die Köpfe unvollendet gelaſſen,

weil ihm unmöglich geweſen ſei, ein lebendes Modell zu finden, das ihm genügte. Chriſtus erſcheint mir auf der alten Copie des Abendmahls zu Ponte Capriasca, die Luini's Sohne zugeſchrieben wird, am ſchönſten. Für Judas haben wir neben der Waimaraner Zeichnung noch andere Blätter. Eins, das Richter als Photographie mittheilt, und ein anderes, nach Turin gehöriges, das ſchon länger bekannt war. Wie war der Kopf des Gemäldes einſt beſchaffen? Morghen hat ihn mit ſtarker Schattengebung zu äußerſter Lebendigkeit geſteigert, Stang den leicht zu erreichenden Effect, der ſich hier darbot, eher vermieden als ausgebeutet. Ich geſtehe, daß Morghen's Judas mir tiefer in die Phantaſie eingedrungen iſt, aber ich empfinde zugleich, daß bei Stang der Kopf in höherem Grade derjenigen Geſtaltung nahekommt, in der Lionardo ihn einſt formte.

Wir haben vielleicht kein Gemälde, das der künſtleriſchen Nachbildung eine ſtärkere Aufgabe böte als Lionardo's Abendmahl. Hier zeigt ſich am ſchönſten, welche Miſſion dem Kupferſtecher zufiel: dem Publicum zu vermitteln, was der Meiſter wollte und zuletzt aus bloßen Andeutungen heraus das verloren Scheinende dennoch wieder herzuſtellen. Der italiäniſche und der Deutſche Kupferſtecher haben mit vollem Einſatze ihrer Kraft jeder auf ſeinem Wege das Ziel erreicht. Dem Deutſchen fehlt nur noch, daß auch ihm, und zwar aus ſeinem Vaterlande zuerſt, die volle Ehre für ſeine Leiſtung zu Theil werde, die die Mit- und Nachwelt dem italiäniſchen nicht vorenthalten hat.

Ich vollende meinen Aufſatz in Lugano. Ich bin wieder auf dem ſchmalen waldigen Wege nach Ponte Capriasca gefahren. Ich vermag nicht feſtzuſtellen, wann die Uebermalung des Werkes dort ſtattfand, ob vor oder nach der Abnahme der Durchzeichnungen der Köpfe, welche Goethe aus Boſſi's Nachlaſſe für Weimar erwarb. So kräftig zeigen ſie ſich an Ort und Stelle heute mit undurchſichtiger Farbe übergangen, daß Boſſi's Umrißlinien ganz Anderes erwarten laſſen, als man vor Augen hat. Aber auch Boſſi könnte

als er vor achtzig Jahren die Köpfe nachriß, ſich Freiheiten im Sinne der Schule David's erlaubt haben. Nur von der Ausſtattung des Tiſches ſind als Reſte des urſprünglichen Werkes die Formen einiger Flaſchen und Gläſer in ganz blaſſen Silhouetten erkennbar: bei ihnen ermißt man recht, wie kräftig der Reſtaurator das Vorhandene überging, denn jene Flaſchen und Gläſer waren von ihm ganz beſeitigt worden, um ſpäter erſt wieder zu erſcheinen.

Was aber iſt mit der Kirche ſelbſt geſchehen? Erſt in den anfänglichen Jahrzehnten unſeres Jahrhunderts ſcheint ihr innerer Umbau, eine Verſchönerung im Sinne der damals herrſchenden claſſiſchen Manier, ſtattgefunden zu haben. Ein länglicher Steinbau aus dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert, vier glatte Wände mit flachaufliegendem Holzdache und angebautem ſchlanken Campanile, eine von den ungezählten romaniſchen kleinen Kirchen, die, wohin das Auge reicht, aus dem Grün der Bergwände und aus den Thälern uns entgegenleuchten, war auch die von Ponte Capriasca, außen der rohe Stein, innen mit Gemälden bedeckt. Die Copie des Abendmahles nahm die weſtliche Wand ein, die früher vielleicht ſchon einen anderen Schmuck getragen hatte, der Hauptaltar lag darunter. Durch eingebaute Wände iſt dieſer Raum zu einem auf Renaiſſanceſäulen ruhenden, gewölbten ſchmalen Querſchiffe umgewandelt worden, aus deſſen Mitte, unter einer hochgewölbten Kuppel, eine neuangebaute Tribüne nach Norden herausſpringt, Alles in kahler, gleichgültiger Pracht, mit Aufwand üppiger Ornamentik hergeſtellt. Auch die äußere große Thür der Kirche wurde in dieſem Stile angebaut, das Uebrige roh belaſſen, wie es dageſtanden hatte. In einem durch die eingezogene Wand von der Kirche abgeſchnittenen engen Gange, ſo ſchmal, daß man die Hände nicht nach beiden Seiten ausſtrecken kann, trägt die Mauer ein in den Dämmer hinaufragendes Fresco, eine Himmelfahrt Mariä; nur die unten knienden Apoſtel ſind zu erkennen.

Die Uebermalung der Cena erſcheint mir ſo friſch, daß ſie vielleicht mit dieſem Umbau der Kirche im Zuſammenhange ſteht; auch iſt ſie ſo ſtark aufgetragen, daß ſie ſich vielleicht ablöſen laſſen würde. Manches überſtrichene Gemälde ja iſt ſpäter ziemlich un-

berührt wieder zum Vorſchein gekommen. Die Malereien leiden in der ſtaubfreien Luft des Gebirges hier wenig. Wie wohl erhalten ſteht das große Werk Luini's in Santa Maria degli Angeli in Lugano vor uns, das nur einmal vor einigen Jahrzehnten mit Brot abgerieben wurde. Wie gut erhalten erſcheint auch Luini's Abendmahl dort; und der Stolz der Stadt, die Madonna mit den Kindern, die Friedrich Weber ſtach, hätte wohl kaum der Uebermalung bedurft, die ſie beim Transport an ihre jetzige Stelle leider empfangen hat, obgleich man ſie in Abrede ſtellt. Doch iſt hier die größte Vorſicht angewandt und die Wirkung des Werkes nur wenig beeinträchtigt worden. Auch ſei eingeſtanden, daß die Hand, welche die Cena von Ponte Capriasca überarbeitete, genug Bewunderungswürdiges übrig gelaſſen hat. Von Neuem ergriff mich die Schönheit des Antlitzes Chriſti, die Bewegung des Mundes mit den echt Lionardesk ſanft ſich eingrabenden Winkeln. Er hatte den von rechts und links Einſtürmenden doch nur zu erwidern: Mich ſelbſt erſchüttert ja am meiſten, was ich euch ſage, aber ich kann es nicht zurücknehmen, denn es iſt ſo. Der, welcher die Uebermalung ausführte, war nicht unempfindlich für den Inhalt der Scene. In ſeiner Weiſe hat er das Gemälde gleichſam mit ſeiner eigenen Copie bedeckt. Die von dem hieſigen Photographen Brunel danach angefertigten vorzüglichen (und billigen) Blätter verſtärken dieſen Eindruck noch. Sogar an Verocchio ſcheint Chriſtus hier zu erinnern, und noch ein anderer Gedanke iſt mir gekommen: ob für Tizian's wunderbare „Zinsgroſchen" nicht der Gegenſatz des Judas und Chriſtus bei Lionardo den früheſten Lebenskeim geliefert haben könne.

Dem Gemälde von Ponte Capriasca gegenüber wird man inne, was es heiße, ein Kunſtwerk da zu betrachten, wo es zu Hauſe iſt. Der beſte Platz in einem Muſeum vermag das nicht zu erſetzen. Mit leichtem Fluge überwindet die Phantaſie das Mangelhafte, und der Genuß überbietet die Kritik. Man fühlt ſich nicht als Herrn wie in einer Kunſtſammlung, ſondern als Dienenden, der mit einer gewiſſen Scheu hinzutritt. Man ſteht unter dem Eindrucke des Weges, den man zurückgelegt hat, der Einſamkeit,

die uns umfängt, viele Gedanken ſtrömen zu, die das Verſtändniß erhöhen, und die nur hier, an Ort und Stelle, ſich finden. In die Erinnerung fließt Manches mit ein, das nicht zur Sache gehört, aber einen Theil des Erlebniſſes mit ausmacht. Diesmal hat der Beſuch in dem armen, winkeligen Dorfe, deſſen aus Felstrümmern aufgemauerte Häuſer eins in das andere ſo eng hineingebaut ſind, daß ſich keine fahrbaren Gaſſen bieten, dadurch beſonderen Werth empfangen, daß es mir die Bekanntſchaft des Geiſtlichen gewährte, deſſen Wohnſtätte der Kirche gegenüber liegt. Eins von den Profilen, die an das Dante's und an Donatello's Arbeit zugleich erinnern. Ponte Capriasca beherbergt für meine Erinnerung nun nicht bloß das Gemälde, ſondern auch dieſen freundlichen Mann, der uns ſein kleines Haus von oben bis unten zeigte und Alles anbot, was er irgend nur für uns thun könne. Welchen Geſchmack hatte die Traube, die er auf ſeiner von Reben überhangenen Veranda mit den Blicken erſt ausſuchte und dann, auf die Steinbrüſtung kletternd, ſelbſt herablangte. Der unberührte lichte Reif des Herbſtes deckte die blauen Beeren. Und das gütige Lächeln, mit dem er uns auf den Mund ſah, wie wir aßen und lobten! Die Italiäner haben ein Bedürfniß, freundlich zu ſein, und auch Dank dafür zu empfangen.

Mich erinnert das ganze Land hier an Lionardo's Kunſt. Luini, der ihm ſo nahe ſtand, war hier zu Hauſe, man begegnet auf vielen Wegen ſeinen Spuren. Luini's Chriſtus in der Gallerie des Louvre erinnert auffallend an den der Cena. Bramante's Kirchenbau iſt an manchen Stellen offenbar von Einfluß geweſen. Man hat das Gefühl des nicht unterbrochenen Zuſammenhanges der Jahrhunderte.

Lugano, Beau Séjour, September 1888.

XIII.

Maccari's römiſche Wandgemälde.

Das neue Königreich Italien hat die Neigung, Rom in eigenen neuen Paläſten zu bewohnen. Zwar wurde für den König der alte, weithin ſich erſtreckende quirinaliſche Palaſt zur Reſidenz erkoren, aber dicht daneben ſchon iſt ein von Grund aus neuer für den Kronprinzen aufgeführt worden. Die Miniſterien beſitzen meiſt umfangreiche moderne Gebäude für ihren Dienſt, und auch für das Parlament ſoll in der via nazionale, da, wo die letzten Reſte der Aldobrandiniſchen Gärten dieſem Stadttheil Luft und freie Athemzüge gewähren, ein großes Haus emporſteigen. Dem Senate iſt einer der älteren Paläſte, der unter dem Namen Palazzo Madama bekannte prachtvolle Bau eingeräumt worden.

Zu den hier ausgeführten inneren Neubauten gehörte auch die Herſtellung eines Raumes, der als hiſtoriſcher Feſtſaal dienen ſollte, und für den Geſammtſchmuck dieſes Saales wurde vor Jahren ſchon, als das öffentliche Geld noch weniger knapp war, eine Concurrenz ausgeſchrieben. Die Aufgabe hatte man ſo geſtellt, daß dem Künſtler die kahlen Wände übergeben würden und er Architektur, Ornamentik und Gemälde, Alles in Allem zu liefern übernähme. In den Gemälden ſollten diejenigen hiſtoriſchen und moraliſchen Gedanken verkörpert ſein, welche für die vornehmſte politiſche Körperſchaft des Reiches als die erhabenſten, folglich maaßgebenden erſchienen. Die Skizzen des Malers Maccari, eines Sieneſen, trugen den Sieg davon. Im vorigen Winter iſt der große Raum, in dem Maccari ganz allein einige Jahre gearbeitet

hatte, dem Publicum eröffnet worden, und meine Abſicht iſt, einen Bericht darüber zu geben.

Die ſich auf den von Maccari ausgemalten Wandflächen darbietende Gedankenwelt hat zwei Theile. Bei den Deckenmalereien iſt auf angenehme Wirkung im decorativen Sinne der Hauptaccent gelegt worden, bei den Wandbildern auf den Ernſt und die Wucht des hiſtoriſchen Inhalts. Mit ihnen beginnen wir. Scenen aus der Geſchichte der römiſchen Republik.

Das moderne Königreich Italien, oder, um deutlicher zu ſprechen, diejenigen Italiäner, die in der Gründung und im Beſtande des Königreiches das Glück und Heil des Volkes und des Landes erblicken, erſcheinen ſich nicht als Theilhaber an einer neuen Schöpfung, ſondern nehmen die Schickſale der Halbinſel und ihrer Bewohner, ſo weit das nach rückwärts gewandte Auge ſie zu erkennen vermag, im Sinne der natürlichen Erbſchaftsfolge für ſich in Anſpruch. Was die beiden Jahrtauſende der Vergangenheit, die wir kennen, an römiſcher Geſchichte enthalten, gehört ihnen an: die Schickſale des alten Roms ſind die ihren, ſeine großen Männer ihre Mitbürger. Mit der Gründung Roms hatte für den Römer auch des Mittelalters ja immer die Geſchichte ſeiner Stadt begonnen: den Bürgern des heutigen Königreichs ſind römiſche Republik und Kaiſerreich, und Weltherrſchaft, und was ſeitdem bis heute folgte, eine Glied in Glied greifende Kette gleichen Metalles, deren Anfänge ſich im Nebel verlieren. Durchaus dem nationalen Gefühle entſprechend deshalb, wenn Maccari in die Geſchichte der alten Republik zurückgreift, um ſeine Gedanken auszuſprechen, und ebenſo natürlich ſein Beſtreben, die Scenen, die er zur Darſtellung gewählt hat, ſo mit modernem Gefühle erfüllt erſcheinen zu laſſen, daß keinem Beſchauer etwa das Bedenken kommen könnte, es handele ſich hier doch nur um ſymboliſch vorgetragene Schickſale einer für ſich ſtehenden Vergangenheit. Sorgfältig wird dieſe Anſchauung in Italien cultivirt. Unentbehrlich würde ihr Eingreifen bei der Erziehung der heutigen Jugend ſein, und noch viel wirkſamer würde ſie eingreifen, wenn die leidenſchaftliche Unwiſſenheit einer in Italien unter allen Umſtänden, welche ſie auch ſeien, auf

Umſturz drängenden Partei, nicht das Mißverſtändniß nährte, als ob der Cultus eines beſtimmten Theiles dieſer Vergangenheit zum Vortheile der Curie ausſchlagen könnte. Ohne dieſen Umſtand würde die neueſte Verunſtaltung Roms nicht möglich geweſen ſein, die, als Thatſache nicht mehr verkannt, von manchen Seiten auch heute noch ſcheinbar als Nothwendigkeit vertheidigt wird, weil es dieſen Leuten vor allen Dingen auf die Zerſtörung deſſen ankommt, was an die Päpſte erinnert. Die Geſchichte Italiens hat Jahrhunderte, die in ſchlechtem Curs ſtehen. Die der Päpſte ſind verdächtig, und ſogar das Andenken der großen Maler und Bildhauer leidet darunter. Die Zeiten der uralten Republik dagegen ſtehen in hohen Ehren, und derſelbe Irrthum wird genährt, dem die franzöſiſche erſte Republik ſo viel Unheil verdankte: es laſſe ſich unmittelbar an die Tage der alten Biederkeit wieder anknüpfen. Hatte doch Machiavelli auch ſchon daran gedacht! Und haben dieſe republikaniſchen Tage Roms nicht eine ſo ſchöne Geſchichtsſchreibung! Dieſen Zeiten der rauhen Größe hat Maccari die Scenen entnommen, die er darſtellt.

Folgende Gedanken hat er zur Anſchauung bringen wollen. Die Aufopferung eines Mannes für das Vaterland. Das Feſthalten an der Ehre des Landes auch unter dem Drucke der Ereigniſſe. Die Unbeſtechlichkeit. Das Bewahren der Würde innerhalb der äußerſten Erniedrigung. Und zu alledem, als Strafpredigt gleichſam, die Verlaſſenheit Derer, die der Ehrgeiz zum Verbrecher gegen den Staat gemacht hat. Man fühlt aus dieſer Aufzählung heraus, daß es ſich bei der Ausmalung des Saales um die Schickſale eines Volkes handele, das einſt groß war, dann in den Abgrund verſank und das heute ſich emporrichtet. Schon die Inſchrift um die Geſtalt der Italia: „Frei biſt Du, nun ſei auch groß!“ deutet dies an; eine zweite, alle vier Wände des Saales umlaufend verbindende, gleichſam krönende Inſchrift beſtätigt es. Sie beſteht aus zwei gleichſam zu einem Gedanken verſchmolzenen Ausſprüchen Machiavelli's und Guicciardini's: „Wendet eure Blicke der Vergangenheit zu, denn Gegenwart und Zukunft erklären ſich aus ihr.“ „Niemals hat das Unglück ſie zu verächtlichen Gedanken erniedrigt, nie das

Glück ſie frech gemacht.“ Drei große Darſtellungen und zwei geringeren Umfanges an der von den Fenſtern getheilten Wand ſind dies zu illuſtriren beſtimmt.

Es iſt der Gedanke ausgeſprochen worden, das Panoramamäßige ſei heute die natürlichſte Form, Ereigniſſe uns nahe zu bringen. Ohne Zweifel nimmt unſer Publicum die Darſtellung großer Begebenheiten in dieſer Form nicht ungern an. Das Beſtreben des hiſtoriſchen Malers müſſe danach ſein, jedes Ereigniß wie durch eine koloſſale photographiſche Aufnahme in voller Farbe ſo aufzufaſſen, daß der unmittelbare Eindruck des Erlebten gleichſam feſtgenagelt würde. Die Natur des Momentes aber iſt, vorüberzugehen. Ein Blitz, der dauernd am Himmel ſtände, wäre ſchon kein Blitz mehr. Die Ereigniſſe ſind deshalb ſo darzuſtellen, daß man ſich nicht bewußt ſei, in der Möglichkeit ihrer dauernden Betrachtung liege etwas Widernatürliches. Dieſe Aufgabe fällt dem Panorama zu. Es verſetzt uns in den kritiſchen Moment der Schlacht hinein, wo Sieg oder Niederlage noch nicht entſchieden ſind, und läßt uns in der Täuſchung beharren, das Vergangene als ein bleibend Gegenwärtiges aufs Neue mitzuerleben. Am vollkommenſten liefert das Theater dieſe Täuſchung. In den großen Tableaus der meiningiſchen Bühne erblicken wir das Leben der vergangenen Zeit als ein uns unmittelbar berührendes. Die Aufgabe des Hiſtorienmalers, der auf unmittelbaren Erfolg rechnet, wäre, ſein Publicum in einen ähnlichen Traum bei wachenden Augen hineinzubringen.

Schon Raphael hat vielleicht ſo gedacht. Die Gemälde der Camera della segnatura, ſelbſt in dem erniedrigten heutigen Zuſtande noch, muthen uns an, als ob die unergründliche heitere Luft, in die wir auf der Diſputa, zwiſchen Himmel und Erde, hineinzuſchauen glauben, ſich wirklich auch einathmen laſſe; als ob die lichten Gewölbe des Tempels der Schule von Athen auch uns den Eintritt in die gedankenerweckende Stille geſtatteten, in die die Worte der Philoſophen hineinklingen. Will man das Wort Täuſchung hier geſtatten, ſo dürfte es angewandt werden. Keins der Gemälde in den folgenden vaticaniſchen Zimmern, die Raphael

ausgemalt hat, wollte das und vermöchte das: der plaſtiſche Sinn Michelangelo's begann hier mit übermächtiger Gewalt ſich Raphael's zu bemächtigen. Vielleicht aber iſt Lionardo's Abendmahl dieſe täuſchende Kraft einmal eigen geweſen. Und wer ſie in ſeinen Porträts im höchſten Grade beſaß, war Tizian. Tizian malte athmendes Fleiſch. Und des heute arbeitenden Maccari's Beſtreben war, uns bei drei großen Scenen zu unmittelbarer Theilnahme am Geſchehenen hinzureißen. Die Gedanken politiſch erregter Maſſen ſollen uns erfüllen. Er will Volk malen, leidenſchaftlich bewegte Mengen von Männern, und das Gefühl Einzelner, nicht uns, ſondern ihnen gegenüber. Ganz moderne Gedanken mit ganz modernen Mitteln durchgeführt. Und deshalb auch hat er nicht Ereigniſſe gewählt, bei denen die That in ihrer Größe oder Furchtbarkeit oder Bedeutung uns eher zurückzutreten auffordern würde, um das Kunſtwerk beſſer betrachten zu können, ſondern wo das Geſchehene als ſolches uns zu ſich heranzieht, um beſſer ſehen und hören zu können. Der Künſtler macht uns zum unmittelbaren Theilnehmer deſſen, was vorgeht.

Meine Abſicht iſt nicht, bei der Beſchreibung der Gemälde von den Thatſachen auszugehen, wie die Hiſtorie als ſcheinbar ereignet ſie uns heute vor die Augen ſtellt, ſondern ſo wie Maccari ſie gibt. Ich will beſchreiben, als wären ſeine Gemälde der Abklatſch von Ereigniſſen, für deren Perſonen die Namen wohl noch zu ſuchen wären. Ich beginne mit dem, das ſeine Manier am auffallendſten zeigt: Maccari will eine Rede malen, die, in öffentlicher Sitzung gehalten, den Mann, gegen den ſie gerichtet iſt, vernichtet. Er will weder den malen, der ſie hält, noch den neben ihm zur Hauptperſon machen, gegen den ſie gehalten wird, noch auch die Geſtalten Derer, die ſie hören, ſondern er will das Ereigniß als ſolches darſtellen. Angenommen, es komme heute Jemand, der ein Sitzungsbillet für den Reichstag erlangte, nach Hauſe und hätte eine Rede erlebt, die einen der bekannteſten Widerſacher nicht nur der actuellen Regierung, ſondern der öffentlichen Ordnung an ſich, zu Boden geſchlagen und moraliſch gebrandmarkt hätte: was würde ihm als das Entſcheidende in der Erinnerung ſtehen und

von ihm erzählt werden? Die hervorragenden Bewegungen des Redners etwa? Oder das Ausſehen deſſen, über den hier Gericht gehalten wurde? Oder das auffallende Benehmen Dieſes oder Jenes, der, unter den Zuhörern ſitzend, ſeinerſeits als nicht unbetheiligt an der Sache erſchien? Nichts von alledem: nicht auf die Geſten des Redners, ſondern auf ſeine Worte kam es an; nicht auf das Benehmen des Zubodengeſchlagenen, ſondern auf das Gefühl aller Uebrigen im Saale ihm gegenüber. Wer aber vermöchte die ſchwüle Atmoſphäre einer Verſammlung ernſter Männer zu malen, innerhalb deren zwei Charaktere einer den anderen politiſch zu erſticken im Begriffe iſt? Maccari hat ſich dieſe Aufgabe geſtellt.

Wir blicken in einen Sitzungsſaal hinein, als ob zwei Schritte auch uns hineintragen könnten, um auf einem der leeren Sitze uns niederzulaſſen — oder von hinten wenigſtens ſeine Lehne zu berühren — die in Halbkreiſen ſich leiſe hintereinander erheben, nach uns zu eine Schwenkung machend. Dieſe uns nächſten Sitzreihen ſind leer. Nur eine Perſon iſt hier ſichtbar. Von Allen, die ſonſt den Raum erfüllen, abgeſondert. Umgeben von leeren, man möchte ſagen von verlaſſenen Bänken, iſt er uns greifbar zunächſt wie in natürlicher Größe. Catilina ſitzt da. Ein noch junger Mann. Umhüllt, wie alle die Anderen, die den Saal erfüllen, von der weißen, faltig vielfach durcheinander gezogenen Gewandung, die die Senatoren tragen. Wir erblicken in ſeiner zurückgehaltenen Bewegung die unerhörte pſychiſch-phyſiſche Anſtrengung eines Mannes, der ſich zuſammenzunehmen bemüht iſt. Den Kopf weit übergebeugt, ſtarrt er abwärts vor ſich hin. Die beiden Arme, bei faſt auswärts aufgedrehten Ellenbogen, krallen ſich mit ausgeſpreizten Fingern in die Knie ein: noch ein paar Worte mehr, noch ein paar Senatoren mehr, die, fortrückend aus ſeiner Nähe, den leeren Raum um ihn vergrößern, und er ſchnellt empor, um in Worte auszubrechen, die unerhört ſind. Dies erwarten wir. Die Verſammlung ſcheint es nicht zu erwarten. Mehr als hundert Perſonen hat der Künſtler hier dargeſtellt, die Vertreter Roms, und ganz zur Linken im Hintergrunde den aus der flachen Mitte

des Saales frei herausredenden Cicero; Alle eine breite, bewegte Masse bildend, Keiner aber, auch der Redner nicht, im Einzelnen hervorragend; einzeln betrachtet Jeder jedoch ein vollendeter Typus. Man erstaunt über die spielende Leichtigkeit, mit der Maccari hier das athmende Leben wiederzugeben vermocht hat. Wie diese Männer sich verhalten, vom einsamen angestrengten Zuhorchen ab bis zur Mittheilung gegen Zunächstsitzende: in der Darstellung solcher und ähnlicher kleiner Züge hat Maccari ein Meisterstück geliefert. Man fühlt, wie die Rede durch den Saal schwirrt und wie Jeder in seiner Art von ihr betroffen wird. Keine Spur antiquarischer Gelehrsamkeit, die sich hier vordrängte. Nicht, wie bei Alma Tadema, die historische Taschenspielerei, daß man sich wie durch magnetischen Schlaf zum beobachtenden Theilnehmer eines Stückes längstvergangenen menschlichen Daseins gemacht fühlt, wo die Decoration so mächtig uns einnimmt, daß die, die ihre Träger sind, beinahe Gedanken zu hegen scheinen — nein — wie das wirkliche Leben und Alles in der Kleidung der Gegenwart, das Costüm zugleich aber als etwas so Nebensächliches, Gewohntes, Gleichgültiges zeigt, daß es seiner nicht bedarf, um das Geschehende als wahr zu documentiren. Maccari hat nichts von dieser historischen Coquetterie: gibt die Sache selbst darum aber in desto vollerem Maaße. Nicht durch Kunststücke, sondern durch einfache geistige Theilnahme läßt er uns miterleben, was er darstellt, als ereigne es sich heute. Diese Scene athmet dieselbe unheimliche Wirklichkeit aus, die uns empfangen würde, hätten wir selbst jenen Tag miterlebt, als Cicero sein „Quousque tandem“ über die Lippen brachte.

Gemalt hat der Künstler das Alles fast ohne Farbe. Ein düsterer, runder Saal mit Oberlicht. Die Sitzreihen. Die Senatoren. Einer in der gleichen weißen Toga wie der andere. Kein Schmuck an ihnen oder an den Wänden irgendwo bemerkbar. Ein kahler Sitzungsraum. Nur diesem Zwecke dienend. Nichts, was über die Absicht hinausging, das zu erreichen. An den Senatoren, Cicero mit einbegriffen, nichts von theatralischem Behaben. Selbst des Redners im Sprechen ausbreitend sich erhebende

Hände zu nichts Gelegenheit gebend, was man Poſe nennen könnte. Einfaches, nüchternes Daſein. Dies wäre der Verſuch, das erſte Gemälde zu ſchildern. —

Auf ihm hatten wir einen Vorgang vor Augen, der auch Denen, die römiſche Geſchichte gar nicht kannten, deutlich ſein mußte: die parlamentariſche Zerſchmetterung einer politiſchen Perſönlichkeit. Auf der Wand gegenüber nun iſt eine Scene dargeſtellt, die in ihrer Handlung ebenſo klar ſich darbietet: der moraliſche Einfluß eines Mannes, deſſen bloßes Erſcheinen das Faſſen unwürdiger Entſchlüſſe verhindert. Die Situation iſt dieſe: Pyrrhus hat die Römer ſo ſehr in Nachtheil gebracht, daß ihm die Lage der Dinge zu geſtatten ſcheint, einen Geſandten mit erniedrigenden Friedensvorſchlägen nach Rom ſenden zu dürfen.

Wiederum ein weiter, kahler, trübe beleuchteter Raum, wie das Innere des Pantheons etwa zu denken, und wiederum ſo dargeſtellt, als ſtänden auch wir mit darin. Angenommen iſt, die römiſchen Senatoren hielten ſich ringsum an der Wand auf ihren Sitzen, während man dem Geſandten des Königs in der Mitte des Raumes einen Seſſel aufgeſtellt hat, auf dem er Platz genommen hatte. Anzunehmen wäre weiter, die Propoſitionen des Königs ſeien bereits verleſen worden und die Stimmung im Saale neige ſich beſchämenden Entſchlüſſen zu. Da — dies der Moment, den das Gemälde zeigt und der ohne Erklärung dem Betrachtenden ſofort verſtändlich wird — öffnet ſich noch einmal die hohe, nach außen führende Thür, auch ſie an die des Pantheons erinnernd, und an der Spitze ſeines geſchloſſenen Gefolges tritt ein Mann ein, ein weißbärtiger, blinder Mann, Einer jedoch, deſſen bloßes Erſcheinen die Situation von Grund aus ändert. Man ſieht an ſeinem Gange, an der Haltung des Kopfes und der Hände, auch daran, daß er geleitet wird, daß er blind ſei. Er hält die eine Hand, als ſpräche ſie, als wolle er reden noch im Vorſchreiten begriffen; er ſcheint anzudeuten: kein Wort weiter, bis ihr mich nicht gehört habt! Man ſieht, wie Die, in deren Mitte er tritt, ſich vor ihm verneigen, man fühlt die Kraft, die von ihm ausgeht; ſein Programm iſt: kein Verhandeln, ſo lange Pyrrhus noch

auf italiäniſchem Boden ſteht! Ebenſo ſprechend als dieſer Eintritt des alten blinden Appius Claudius iſt das Verhalten des griechiſchen Geſandten, der im hohen Selbſtgefühle, das ihn erfüllt, nicht weniger ſtark als die Römer ſelbſt den Umſchlag der Stimmung empfindet. Während er, als Repräſentant des ſiegreichen Königs, im Bewußtſein ſeiner Sendung bis dahin der wichtigſte Mann im Saale geweſen war, lenken ſich im Nu die Gedanken von ihm ab. Im Gefühl, daß eine Macht erſten Ranges neben ihm erſchienen war, hat er ſich von ſeinem Sitze erhoben und ſteht kerzengerade da. Um doch aber anzudeuten gleichſam, daß er jeden Augenblick ſich wieder ſetzen werde, hat er mit einer äußerſt verſtändlichen Bewegung des Armes, rückwärts die Fingerſpitzen auf die Lehne ſeines Seſſels gelegt.. Seine Geſtalt iſt ebenſo ſprechend wie die des Appius Claudius, auf den er die Augen ſcharf hinüberblickend gerichtet hält, ohne ſeinen Blicken doch begegnen zu können, da Appius blind iſt. Maccari hat den Griechen, im Gegenſatze zu den weißen, die Geſtalt verhüllenden Togen der Römer, mit farbigen Gewändern bekleidet, die, dicht anliegend, die kraftvolle und ſchöne Geſtalt des Mannes mit einer gewiſſen Eleganz hervortreten laſſen. Er und der Stuhl und eine niedere Bank, auf der Actenſtücke in Rollen liegen, hebt ſich als das in dieſer Umgebung alleinſtehende, fremde, eine Macht für ſich bildende Element ab.

Im gewöhnlichen Sinne wäre es gar keine Handlung, die wir auf dieſem Gemälde vor uns haben, ſondern nur die Andeutung eines inneren Ereigniſſes: des Umſchwunges, den das Erſcheinen eines Mannes bewirkt. Wie bei dem vorigen Werke waltet auch hier keine entſchiedene Beleuchtung, nur die Geſtalt des griechiſchen Geſandten wird von ſcharf herabfallendem Oberlichte getroffen, als ſpiele die Scene in der That im Pantheon, und Cineas ſtehe unter der Lichtöffnung, die die Mitte der Wölbung einnimmt. Trefflich iſt im Hintergrunde die von außen durch die offene Thür einſtrömende Helligkeit benutzt, die die in den Saal eindringende, dem Appius folgende Männermenge von hinten trifft und über ihre, zum Theil nur mit ſpärlichem Haar bedeckte Scheitel hin

uns entgegenkommt. Man fühlt, dieſe Sorte Römer, die jetzt mit Appius erſcheinen, laſſen nicht mit ſich unterhandeln. Schon aus der Art, wie ſie heranmarſchiren, fühlen wir es. Es ſcheint ihre Geſinnung aus ihren Tritten herauszuklingen.

Und zu dieſen beiden nun ein drittes Werk, breiteren Raum an der den Fenſtern gegenüberliegenden Wand einnehmend, und eine Scene bietend, die unter freiem Himmel ſich abſpielt, von allen Malereien Maccari's hier die ergreifendſte. Abermals keine Handlung, ſondern der innere Kampf eines einſamen Mannes, dem ganz Rom gegenüberſteht, ohne ihn in dem beirren zu können was er beſchloſſen hat.

Jeder weiß, was Regulus gethan hat. (Abgeſehen von dem, was die neuere Forſchung dazu ſagt.) Ich möchte bitten, an ſich ſelbſt die Frage zu ſtellen, welcher von den Momenten der Geſchichte des Regulus als der erſchütterndſte gelten müſſe.

Der, wo Regulus die Miſſion enthüllt, warum die Carthager ihn, den Kriegsgefangenen, auf ſein Wort, daß er nach Carthago zurückkehren werde, nach Rom geſandt hätten, um für den Frieden mit Carthago dort zu wirken? Jeder Schuljunge weiß, wie Regulus in Rom dann dieſen Frieden zu ſchließen widerrieth, treu ſeinem Verſprechen aber in Carthago wieder erſchien und unter Qualen dort endete. Oder zeigt dieſer Tod Regulus am größten? Folgendes hat Maccari dargeſtellt.

Die Bitten der Freunde und der Familie, das gegebene Wort als ein abgezwungenes anzuſehen und in Rom zu bleiben, ſind vergeblich geweſen. Das Schiff, das ihn nach Carthago zurückbringen ſoll, haben wir, vorn links, uns zunächſt, als ließe es ſich greifen, vor uns. Regulus darauf. Der letzte Abſchied liegt ſchon hinter ihm. Das Ufer bis zum Rande der Steinplatten, die es bedecken, iſt von der Menge der vornehmſten Männer völlig erfüllt. Und hinter und über dieſen dichtgedrängten Reihen abermals römiſches Volk in unabſehbaren Reihen ſich ausbreitend, und immer wieder neue Maſſen hinter dieſen unendlichen Köpfen: man fühlt, kein Auge eines Römers, das an jenem Tage von hier aus

nicht mit den letzten Blicken voll von Jammer und voll von Stolz Abſchied von Regulus nahm.

Noch ſcheint das Schiff am Ufer feſtzuliegen, aber die Planke, auf der Regulus es beſchritten, iſt doch ſchon zurückgezogen, und auf ihr, die nun quer über dem Schiffe liegt, ſteht er. Aufrecht, ſtarr, den Arm herabhängend, die ſich ſenkenden Blicke auf das Volk gerichtet und auf die Mauern der Stadt und die Berge, die in der Weite Rom umgeben. Der allerletzte Blick darauf! Den Ruderknechten ſehen wir an, daß Schläge der Ruder das Schiff leiſe zu erſchüttern beginnen. Noch wäre ein Gedanke möglich, der ſeine Entſchlüſſe umſtürzte. Ganz vorn, uns noch näher als Regulus ſelbſt, erblicken wir einige ſeiner Freunde, die ſich in einen Kahn geworfen haben, um noch einmal mit der verzweifelnden Beredtſamkeit einzelner zugerufener Worte ihn zum Bleiben zu bewegen. Aber man ſieht ihren Gebärden an, daß es ihnen unmöglich iſt, ſich ihm auch nur bemerklich zu machen. Regulus, unberührt, will nichts von dem letzten Schauſpiel verlieren, das ihm ſobald nun entſchwinden ſoll. Wohlwollende Collegen haben Maccari getadelt, daß er die Geſtalt des Mannes ſo ohne jeden Affect hingemalt habe. Dieſer ſchlaff herabhängende Arm, dieſer ruhige, faſt ſtiere Blick zeigten ihrer Meinung nach den Sturm nicht, der ſeine Seele zerreiße. Aber Maccari hat wohlgethan, den guten Rathſchlägen kein Gehör zu geben. Dieſe Stille, dies Erſtarren enthält mehr als jede Bewegung zeigte.

In der Darſtellung des bewegten Volkes hat Maccari hier ſeine Meiſterſchaft bewieſen. Zugleich als zuſammenhängende Maſſe und doch als lauter einzelne Figuren haben wir es vor uns. Voran und in der Mitte wieder jene Senatoren in den farblos weißen Togen; von ihnen umgeben die Familie des Regulus: die zu Boden brechende Frau: die die Hände nach ihm ausſtreckenden Kinder: Alle aber ſchon in der ungewiſſen Entfernung, wo dem Blicke das Einzelne in das Ganze ſich aufzulöſen beginnt. Und dann die ungeheure Kopfmenge des Volkes, noch ferner, immer weiter und weiter die Reihen der Köpfe und der aufgeſtreckten Arme in Eins zuſammenfließend und doch auch hier jede Geſtalt

bemerklich. Eine Fülle von Motiven. Die Lebensbeobachtung des Künſtlers tritt hier um ſo ſchärfer hervor, als er verhindern möchte, daß ſie bemerklich werde. Nichts iſt hier auf den Effect gearbeitet, Alles dem großen Ziele, den Moment ſo voll als möglich feſtzuhalten, untergeordnet. Es iſt unmöglich, dies Gemälde zu betrachten ohne von der Miſchung wahrer Poeſie und wahrer Hiſtorie, die einander bedürfen, damit jedes von beiden Elementen zur rechten Geltung gelange, ergriffen zu ſein.

Hiermit ſei die Beſchreibung der Wandgemälde abgeſchloſſen, da die auf den ſchmalen Wandflächen zwiſchen den Fenſtern ſichtbaren Darſtellungen durch das Licht der Fenſter doch ſo verdunkelt werden, daß ſie nur mit einer gewiſſen Mühe betrachtet werden können. Zwei Gemälde: wie die Samnitiſchen Geſandten dem Curius Dentatus vergebens koſtbare Geſchenke zu Füßen legen, und wie nach der Einnahme Roms durch die Gallier der Senator Papirius unbeweglich daſitzt, als ihm von einem der übermüthigen Eroberer nach dem Barte gegriffen wird: Scenen, die genau zeigen, was gezeigt werden ſoll, nicht aber den großallgemeinen menſchlichen Inhalt bieten wie die drei beſchriebenen Wände. Ringsum nun über dieſen Darſtellungen läuft die italiäniſch gefaßte, oben bereits gegebene Inſchrift: Osservate con diligenza le cose dei tempi passati perchè fanno lume alle future e quello che è, e sarà, è stato in altro tempo. (Guicciardini.) Nessuna cattiva sorte li fece mai diventare abietti e nessuna buona fortuna li fece mai essere insolenti. (Machiavelli.) Ueber den mächtigen Capitälbuchſtaben beginnen die Malereien der reichgegliederten Decke: allegoriſche Darſtellungen in vier großen Feldern, den Handel und Ackerbau, die Wiſſenſchaften, die Künſte und Gewerbe und die Waffen darſtellend. In buntem, blühendem Farbenreichthum ausgeführt, wobei das vergoldete Rahmenwerk als angenehm den Effect verſtärkendes Element hinzutritt. Maccari zeigt ſich auch hier als Anhänger der modernen realiſtiſchen Schule. Bei uns ſind wir daran gewöhnt, dergleichen Allegorien mit Hülfe von Kindergeſtalten zuſammengeſtellt zu ſehen, die, auch wo der neuere Realismus dergleichen unternimmt, die Formen der Antike und des Fiammingo

unentbehrlich machen. Da figuriren jene ewig wiederholten Putten in dermaßen erschöpften Positionen, daß Neues zu schaffen als unmöglich gelten möchte. Maccari dagegen hat sich keineswegs mit der Benutzung des Bekannten begnügt und abgefunden. Man fühlt, mit welcher Unabhängigkeit und Sorgfalt er die unerschöpfliche Natur für seine Zwecke studirte. Die verschiedenen Altersstufen, in denen er die Kinder beider Geschlechter, zum Theil die äußerste Stufe der Kindheit streifend, in zwanglos sich formende Zusammenstellungen gebracht hat, läßt ihn von einer neuen Seite erscheinen. Hier athmet Alles Leben, Farbe und festliche Heiterkeit. Auch hier bieten einzelne Gestalten geistige Tiefe. Die unbestimmte Sehnsucht der letzten Kindheitsgrenze sehen wir in Mädchen und Knaben reizend beobachtet und wiedergegeben und das unschuldig unbeholfene Spiel der frühesten Jahre dazu in Gegensatz gebracht. Dergleichen läßt sich nicht gut im Einzelnen beschreiben, selbst die vorzüglichen Photographien, die von Allem, was der Saal enthält, angefertigt worden sind, genügen nicht, die Stimmung zu geben, in der dieser Deckenschmuck mit dem Ernste der Wandgemälde darunter contrastirt.

Nur Eins bleibt zu beschreiben noch, die Gestalt, die in einem Runde gerade die Mitte der Decke einnehmend, in einem Triumphe von Schönheit von da über Alles herabthront: das siegreiche Italien, mit der Umschrift: Sei libera sii grande. Eine schöne, uns anmuthende Frau, verkürzt, als ragte sie in die Lüfte empor, eine Fahne über die Schultern gelegt, die ihrem Haupte als Hintergrund dient. Trotz reicher Gewandung einfacher Faltenwurf über Knie und Brust, so daß das herableuchtende Antlitz Alles im Saale beherrscht. Es liegt in dieser unbedeutenden Gewandung etwas Demokratisches. Keine im Gefühl unendlicher Pracht auf Wolken ruhende Königin sollte dargestellt werden, wie Paul Veronese Venezia als Beherrscherin der Meere gemalt hat, sondern der jeden Augenblick zum Kampfe bereite, auf einen Wink des Schicksals aufspringende Genius des jungen Reiches sollte erscheinen, der gute Geist des Volkes, das die uralt ererbte Größe erst wieder zu verdienen hat. Es ist, als hätte die Gestalt, wie

für einen Moment des Ausruhens, den Weg zur Höhe unterbrochen, um alsbald aber ſich wieder aufraffend, die Fahne von Neuem zu entfalten. Schon in dieſer Auffaſſung ſehen wir den Unterſchied der Zeiten. Für Raphael, für die geſammte Kunſt bis auf heute, hatte nie eine Aufgabe dieſer Art ſich ergeben. Selbſt während der franzöſiſchen Revolution, als David und ſeine Schule ſymboliſche Figuren zu ſchaffen hatten, die in der Geſtaltung eines zum Siege eilenden Frankreichs ihre höchſte Leiſtung geliefert, würde eine ſo intime Perſonification dem ſchaffenden Geiſte eines Künſtlers nicht entſprungen ſein. Erſt das in den erſten Jahrzehnten unſeres Zeitalters mit unerhörter Grauſamkeit zu Boden gedrückte Italien empfing in der Phantaſie des eigenen Volkes das Anſehen einer um die verlorene Freiheit jammernden, unter der Laſt der Knechtſchaft ſeufzend dahinſchleichenden Jungfrau. Leopardi nahm Petrarca's und Dante's Anſchauungen auf und wußte ſie mit der ihm zu Gebote ſtehenden ſinnlichen Gewalt ſo zu formen, als ob die Geſtalt im vollendeten Kunſtwerke ſchon daſtände. So hat Maccari das befreite Italien als kriegeriſche Jungfrau gemalt und ſo iſt die Umſchrift zu deuten.

Die Trefflichkeit dieſer Deckengemälde erlaubt die Bedenken auszuſprechen, die gegen die Wandgemälde darunter von Einigen erhoben worden ſind. Auf den Deckengemälden ſind die Geſtalten der Kinder die Hauptſache. Sie erfüllen den Raum, und der Hintergrund bleibt ohne Einfluß auf ihre Gruppirung. Es ſind kunſtvoll gebildete Gruppirungen, die wir hier vor Augen haben, und in den Stellungen der Figuren erblicken wir den Beweis des Studiums nicht bloß der Natur, ſondern auch des unſerer Zeit überlieferten Beſitzes an Werken früherer Meiſter. Maccari alſo hat gewußt, was er wollte, als er den Deckengemälden dieſe Fülle harmoniſcher Figuren, dieſe freundliche Farbe, dieſe Bewegung, kurz dies Feſtliche verlieh.

Zugleich aber: Maccari hat auch bei den Wandgemälden gewußt, was er wollte, wenn er dieſen in Compoſition und Farbe etwas verlieh, was man mit dem melodienloſen, das

Publicum aber ergreifenden Strom der neueren Muſik vergleichen könnte. Bei ihnen ſcheint das Allgemeine, die Stimmung, alleiniges Ziel der Arbeit zu ſein. Der Maler will nicht, daß irgend etwas ihn hier in der Erreichung des Eindruckes ſtöre, auf den es ihm allein ankam. Die, welche dieſe Gemälde betrachten, ſollen gepackt werden. Und deshalb, wenn ihnen etwas fehlt, das man, mich ſelbſt nicht ausgenommen, vielleicht vermißte, ſo wollte es der Künſtler ſo. Es fehlt ihnen das Element, das Raphael's Camera della Segnatura in ſo hohem Maaße beſitzt: Die Erhebung des Dargeſtellten über die rohe Wirklichkeit. Nichts iſt unwahr von dem, was Disputa und Schule von Athen und Parnaß zeigen, zugleich aber doch erfüllt von jener höheren Wahrheit, die uns die Dinge in einem Lichte verklärt vor Augen ſtellt, in dem das Auge des Künſtlers allein ſie erblickte. Maccari, offenbar geleitet von dem Drange, ſo wirklich zu geben, was er gibt, daß Niemand den Vorwurf erheben dürfte, er ſei über das Alltägliche des gemeinen Erlebniſſes hinausgegangen, hat ſich von dieſem Beſtreben zu weit leiten laſſen. Nichts Unſchönes ſtellt er uns vor die Blicke, aber auch nichts, das ſich zum Schönen erheben möchte. Bei den Deckengemälden band ihn dieſe Rückſicht nicht.

Jeder, der dieſen Saal betreten, ihn erſt im Ganzen überblickt, dann im Einzelnen genau durchbetrachtet hat, wird ſich ſagen müſſen, daß eine aus ſich ſelbſt gewachſene bedeutende Kraft hier etwas gemalt habe, dem dauernder Werth innewohne. Ein Werk iſt entſtanden, das, nach rückwärts hin ein paar Jahrhunderte überſpringend, endlich wieder einmal aus nationalem Geiſte für das Volk im edelſten Sinne geſchaffen wurde. Gemälde, die, was die Geſinnung anlangt, den Arbeiten der großen italiäniſchen Meiſter ſich ebenbürtig anſchließen.

Maccari hat Alles allein gethan. Er hat die rohen Wände des Saales empfangen, hat ſich den Bewurf der Mauer und die beſonderen Farben, mit denen er arbeitet, präparirt, hat die einſchließende ornamentale Architektur gezeichnet, ſelbſt gearbeitet

und an Ort und Stelle vollendet: Alles, bis auf die geringſte künſtleriſche Arbeit iſt ſeinen Händen entſproſſen. Der Saal, wie er fertig abgeliefert nun daſteht, iſt nur ſein Werk. Gebildete Leute, die Rom beſuchen, möchte ich darauf hinweiſen, damit Maccari auch bei uns des Ruhmes theilhaftig werde, auf den er Anſpruch hat.

Erſchien im Octoberheft der Deutſchen Rundſchau von 1889. Geſchrieben in Rom 1888/89.

XIV.

Salvatore Farina.

Salvatore Farina: Pe' belli occhi della Gloria Scene quasi vere (Milano. 1887).

Farina's neuſtes Werk iſt einfach. Die diesmal von ſeiner Hand gezeichneten Figuren erſcheinen beinahe als nur ſkizzenhaft hingeworfen. Mit ſo feinem und zugleich ſicherem Stifte aber ſind die Linien gezogen, daß aus dem, was wir in ſcheinbar flüchtigen Umriſſen empfangen, die Meiſterſchaft eines Schriftſtellers herausleuchtet, der kein Wort umſonſt und keines zu wenig ſagt und in jedem, das er ſagt, die geeignete Wahl traf. Dieſe Sicherheit der leitenden Autorität empfinden wir auch da, wo man ſie mehr ahnt als über ſie Rechenſchaft zu geben im Stande wäre. Man geräth bei der Lektüre in die Empfindung hinein, daß des Dichters Phantaſiearbeit und die von ihm angewandten ſprachlichen Mittel einander decken, und zugleich, daß jeder geleſene Satz als Anſtoß zu eigener, weiterbildender Phantaſiearbeit innerhalb unſerer ſelbſt wieder wirkſam werde. Bei der uns vorgeſpielten, der äußeren Bewegung nach höchſt geringfügigen Komödie — ich wähle dieſen Titel, obgleich es ſich um eine Novelle handelt — indentificirt man ſich ſo ſehr mit der Denkweiſe der agirenden Perſonen, daß man in die Centralſtelle ihrer inneren Lebensarbeit gelangt zu ſein vermeint, wo das Räderwerk des Charakters unverhüllt arbeitet. · Was Salvatore Farina uns hier liefert, iſt reines Extractum vitae humanae. Vielleicht zu rein! Bei der dem Dichter angeborenen Aufrichtigkeit hat er nicht unausgeſprochen laſſen wollen, es ſei, was er bringe, weder Roman noch Novelle, ſondern er gebe scene quasi vere: Ausſchnitte aus

dem Leben in natürlichſter Beleuchtung. Vielleicht daß ſich daraus der Vorwurf ergeben könnte, es habe bei dem Beſtreben, die Wirklichkeit zu wiederholen, die künſtleriſch abſchließende Form gelitten, es fehle dem Rahmen, der dieſe Erlebniſſe umſchließt, etwas an Stärke. Ich für mein Gefühl wieder würde dieſen Vorwurf nicht erheben. Mir iſt alles recht wie es daſteht und ich habe manche Seite gleich zum zweiten Male geleſen, in der Hoffnung, es möchten hier oder da einige Worte von mir überſehen worden ſein, die ſich noch einheimſen ließen.

Um zu zeigen, was hiermit gemeint ſei, laſſe ich die Uebertragung einer Scene folgen, die weder die beſte noch die entſcheidende neben den übrigen iſt, aber die Art der Darſtellung anſchaulich macht.

Held der Erzählung iſt ein 70jähriger Maler, den wirkliche Leiſtungen, günſtige Zufälle und die Künſte einer guten, geſcheuten Frau ſein Leben lang im Vertrauen erhalten hatten, zu den Größen ſeines Faches zu gehören. Signor Mattia geht ſomit bis beinahe zum Abſchluſſe ſeines Daſeins im guten Glauben an ſeine Berühmtheit dahin; als die Frau aber geſtorben iſt, merkt er, anfangs in nur ungewiſſer Empfindung, daß ohne weitere Unterſtützung dieſer Glaube doch nicht mehr aufrecht zu halten ſei, und beruft ſeinen auswärts ſtudirenden Sohn Tito nach Hauſe, ebenfalls Maler, aber Realiſt, während Mattia ein Idealiſt der alten Schule iſt, die mit correcten Linien und verſchwommenen Ideen operirt. Der Sohn, pietätvoll und gut, ſucht die Rolle der Mutter weiterzuſpielen, was ihm der traurige Umſtand erleichtert, daß Mattia erblindet. Nun ſitzt der alte Herr im Atelier des Sohnes und wird bei allem, was an ihn herantritt, in der Ueberzeugung beſtätigt, ein in ſeiner Laufbahn unterbrochener großer Künſtler zu ſein.

Einer der Hauptwünſche Mattia's iſt, der Sohn möge ſich verheirathen. Tito aber hat Unglück gehabt. Mit einem Modelle, Ceriſa, einem von den dämoniſch ſchönen Mädchen, die Farina's Specialität ſind: ein zeitweiſe in Gluth gerathender Eiszapfen, die Tito für einen Tag von 24 Stunden in allen Konſequenzen ge-

liebt und dann auf Nimmerwiederſehen verlaſſen hat. Cerisa, die aus dem Herzen des jungen Malers nicht weichen will, antwortet nicht mehr auf ſeine Briefe und hat ihm Freude und Hoffnung geraubt. Nun nimmt die Erzählung den Lauf dahin, daß Sofia, die Tochter eines in faſt dürftigen Umſtänden lebenden Malers, zum alten Mattia ins Haus berufen wird, um ihm allabendlich gute alte Muſik vorzuſpielen. Zwiſchen Sofia und Tito entſteht ein Zuſtand wechſelſeitigen Vertrauens, das beide Theile um ſo ſicherer für reine Freundſchaft anſehen, als auch das junge Mädchen eine Art unglückliche Liebe im Herzen trägt: ein tiefes Mitgefühl für den jungen Lehrer Tonio hat ſie ergriffen, der ſeinerſeits wieder als hoffnungsloſer Liebhaber der blonden ſchönen Schweſter Sofia's, Giuditta's, welche gar nicht daran denkt, einen armen Lehrer zu heirathen, jeden Abend Sofia erwartet, um ſie nach Hauſe zu bringen (er iſt der Couſin der beiden Mädchen) und um ihr auf dem Wege über Guiditta's Grauſamkeit klagen zu dürfen. Zu dieſem armen Jüngling alſo hatte Sofia eine ſtille Neigung gefaßt und ihr Geheimniß Tito anvertraut. Man ſieht, in wie beſcheidenen Kreiſen die Dinge ſich ereignen.

Nun weiß Farina allmälig das Gefühl in den Leſer einſchleichen zu laſſen, Tito ſei getröſtet ohne es zu wiſſen, und eigentlich ſei auch Sofia bereits von Tonio zu Tito übergegangen, und eine der Scenen, in denen dies zum Durchbruche kommt, ſoll in der Uebertragung nun folgen.

Eines Abends alſo, nachdem Sofia dem alten Mattia Sachen von Cimaroſa oder Mozart vorgeſpielt hat, tritt Tito in hoher Aufregung mit einem Briefe herein, worin die längſt verſchollene Cerisa meldet, ſie ſei in unglücklich verlaſſener Lage und werde nächſter Tage erſcheinen, um ihm ſein und ihr Töchterchen zu bringen, das er nun nicht verſtoßen werde. Die faſt in Schatten verſunkene Schönheit ſteht als Mutter eines Tito gehörigen Kindes plötzlich wieder auf dem Kampfplatze! Für Tito und Sofia war die Stunde jetzt gekommen, ſich klar zu werden, wie ſie beide zu einander ſtanden. Der Leſer erwartet eine Erklärung und Farina ſcheint ſie vorzubereiten. Es entſteht eine Art von Schwüle zwiſchen

den drei Perſonen, die zuſammenſitzen und den Brief geleſen haben, bis Sofia, der ihre Gefühle zu übermächtig werden, aufſteht, ſie wolle nach Hauſe gehen. Früher als ſie gewöhnlich zu gehen pflegte. Man hält ſie nicht und fragt nicht warum. Sie macht ſich fertig.

Hören wir nun das Weitere. Die Beſcheidenheit, mit der Farina verfährt, die Gedämpftheit des Tones, in dem er erzählt, kennzeichnet ſeine Art und Weiſe.

Ich gehe mit Ihnen zur Hausthüre hinunter, ſagte Tito.

Als ſie unten waren, fügte er hinzu: — Fräulein, ich begleite Sie bis zu Ihnen . . . . Sie erlauben es mir?

Das junge Mädchen gab keine Antwort.

Dürfte ich Ihnen etwas ſagen? . . . . fährt Tito fort.

Mir? fragt Sofia mit unſicherer Stimme. Und, als ſuchte ſie einen Schutz gegen etwas, von dem ſie ſich eiſern eingeklemmt fühlte, ſagte ſie leiſe: Tonio!

Sofort aber auch bereute ſie, Tonio's Namen mit dieſem Accent genannt zu haben, und ſetzte in ziemlich kunſtloſer Unbefangenheit hinzu:

— Tonio bringt mich jeden Abend ja nach Hauſe; heute aber gehe ich früher als gewöhnlich. Vielleicht iſt er noch nicht da. Wir wollen nachſehen.

Sie machte die letzten Stufen der Treppe faſt einen Sprung hinunter und zog die Hausthüre auf, damit ihr die kalte Nachtluft ins Antlitz ſchlüge.

Auch Tito ſah die ſtille Straße hinunter.

Niemand da, ſagte er. Ich gehe alſo mit Ihnen?

Dem Mädchen aber fiel ein, daß wenn Tonio doch vielleicht ſpäter käme, er dann in alle Ewigkeit hier ſtehen würde.

— Wir wollen auf ihn warten. Iſt es Ihnen recht?

Sie ſtanden ein paar Augenblicke im äußern Raume der Hausthüre; im Dunkeln fand Tito Sofia's Hand. Aber er ſagte noch immer das nicht, was er, wie ihm ſchien, dem Mädchen jetzt zu ſagen hätte. Dann tönten ſchnelle Schritte durch die ſchweigende Straße heran.

— Tonio! rief Sofia aus und machte ſich von Tito's Hand los, die ſie zurückhielt. Jetzt, wo der Abſchied dringend bevorſtand, brachte Tito ſein Geſtändniß hervor. Er ſprach dem Mädchen dicht ins Ohr:

Sofia, was ich Ihnen zu ſagen hatte, war nur dies, daß ich Sie liebe — daß ich Dich liebe — daß ich jetzt gewiß bin, Dich immer geliebt zu haben.

Tonio war bis auf zwei Schritte heran.

Gute Nacht, preßte das Mädchen heraus und lief Tonio entgegen.

— Schon hier, ſagte der junge Mann, als er Sofia auf ihn losſtürzen ſah.

— Ja. — Ich wollte früher zu Bette gehen. — Signor Tito wollte mich begleiten. An der Thür aber ſah ich Dich.

— Was haſt Du? Dir iſt nicht recht wohl?

— Sehr, ſehr wohl!

Sofia ging vorwärts. Sie ging als hätte ſie es ſehr eilig. Ihr Begleiter hatte Noth, ihr nachzukommen. Die Sache kam ihm fragwürdig vor.

— Sofia, ſagte er nach einer Weile, Du haſt wahr und wahrhaftig nichts Unangenehmes erlebt?

Nichts; ich bin nur etwas aufgeregt. Ich könnte die Nacht ein bischen Fieber bekommen. Fühle einmal . . . .

Tonio machte Halt, um ſeiner Couſine den Puls zu fühlen. Es dauerte eine Weile. Er ſagte, eigentlich verſtehe er nichts davon, aber es komme ihm allerdings vor, als ob . . . .

Das junge Mädchen fing wieder an faſt zu rennen und Tonio hinterher. So kamen ſie an ihre Hausthür. Jetzt nahm Sofia das Wort.

Tonio, ſagte ſie, warte Abends da nicht mehr auf mich. — Weißt Du, ich hatte nie daran gedacht, daß Du da manchmal lange zu ſtehen hätteſt. —

Warum nicht?

Aus verſchiedenen Gründen. — Und außerdem, ich will nicht in Begleitung gehen. Und dann iſt auch ſehr zweifelhaft, ob ich

noch wie früher regelmäßig Abends dahin gehe. Und wäre es dann nicht der Fall, dann ſtändeſt Du unnöthiger Weiſe da und warteteſt. Ich danke Dir recht herzlich. Für alles frühere und für alles, was Du in Zukunft gerne noch für mich gethan hätteſt. Hier aber ſoll nun ein Abſchluß ſein. Es iſt mein entſchiedener Wille.

Dein Wille? fragte Tonio, der nicht wußte, was er denken ſollte.

Mein Wille! Wille iſt das Wort dafür.

Der junge Mann ſah dahin und dorthin, als wartete er auf Worte für etwas, das nicht recht herauskommen wollte. Endlich ſagte er mit ſchwächlicher Betonung:

Ich komme morgen — um zu hören, ob Du Fieber gehabt haſt.

Werde kein Fieber haben. Alles iſt vorüber. Sieh.

Tonio fühlte ihr wieder den Puls. Es ſei ihm doch nicht unzweifelhaft, daß Nachts nicht ein ganz leichter Anfall käme.

Ich komme doch morgen.

Nun, ſo komm'. Gute Nacht. —

Meine Phantaſie wird durch den einfachen Wortwechſel in hohem Grade angeregt. Ich vernehme Alles, ich ſehe die jungen Leute vor mir. Ich höre Sofia's Herz ſchlagen. Ich ſehe ſie ihre Schritte beſchleunigen. Ich empfinde, wie ſie, noch ohne zu wiſſen, was ſie Tito antworten ſolle, ſich ſymboliſch von Tonio loszumachen ſucht. Man ahnt, daß Tonio ſelber begonnen habe, Sofia mehr um ihrer ſelbſt willen allabendlich zu erwarten. Und wie Sofia das gleichfalls nun ahnt und wie ſie, jetzt ſicher wiſſend, daß Tito ſie liebe, zugleich ſchon von neuen Bedenken ſich bedrängt fühlt, die aus Tito's Verhältniß zu Ceriſa als Mutter ſeines Kindes hervorgehen: was ich hier bewundere, iſt nicht die Erfindung dieſer einfachen Erlebniſſe, ſondern die vollendete Kunſt Farina's, ſie uns verſtändlich zu machen, ohne ſie auszuſprechen.

Wie beinahe unmöglich aber, dieſen Geſprächen in unſerer Sprache gerecht zu werden. Tito ſagt zu Sofia „la cosa che io le doveva dire è solamente questa, che le voglio bene,

che le voglio bene tanto, che ora sono proprio sicuro di averle sempre voluto tanto bene.“ Welcher Unterſchied iſt zwiſchen voler bene, mit der Steigerung voler tanto bene, und amare? Die Wörterbücher erklären voler bene richtig mit amare. In manchen Fällen ließe es ſich mit „gut ſein“ oder mit „lieb haben“ überſetzen. Amare iſt um eine Spur pathetiſcher, es drückt das vollendete Gefühl aus, voler bene mehr nur erſt den Weg dazu. Der Schluß der Novelle bringt ein kurzes Geſpräch zwiſchen Tito und Sofia. Ma io t'amo molto e non soffro, ſagt ſie. Mi amerai anche di più . . . . vedrai — antwortet er. Warum heißt es hier nicht ma io ti voglio bene tanto ꝛc.? — weil amare hier eingeſtandene Liebe als fertigen, feſtſtehenden Zuſtand meint; voler bene aber nur Sehnſucht, die der eine und der andere hegt, das noch unausgeſprochene Gefühl, das erſt zum amare werden wird, bedeutet. Wie aber hätte ich in unſerem Falle ohne „lieben“ oben auskommen ſollen? Hätte ich überſetzt: Was ich Dir ſagen wollte, Sofia, war nur dies: daß ich Dir von Herzen gut bin, daß ich Dich lieb habe, daß Du mir theurer biſt, daß Du ꝛc. Alles das würde hier die rechten Dienſte nicht geleiſtet haben. Und dann ſagt er, che le doveva dire, worin nicht nur liegt, daß er ſprechen wollte, ſondern auch zu ſprechen ſich verpflichtet fühlte, und zwar eine Mitte zwiſchen beiden an ſich ja völlig nichtbedeutenden Wendungen. Dennoch liegt in dem ſimplen doveva gerade deshalb hier ſo viel, weil Tito's Gedanken ſich dadurch offenbaren; in der Umſchreibung würde doveva etwa lauten „die Dinge ſind ſoweit gekommen, daß ich nicht mehr ſchweigen darf: meine Pflicht iſt, mich auszuſprechen, deine, mich wenigſtens anzuhören“ ꝛc. Mancher andere Schriftſteller hätte genau die gleiche Phraſe ſchreiben können, la cosa che io le doveva dire ohne daß es uns einfiele, den Klang der Worte in Betracht zu ziehen, es ſind Worte wie andere Worte: hier aber erwägt man ſie! Le voglio bene wird unzählige Male von italiäniſchen Lippen hingeſprochen: hier aber, bei der Faſſung dieſes Geſtändniſſes kommt es auf ſie an als ſeien die Worte nie zuvor gebraucht worden. Tito will zu dem jungen Mädchen nichts von einer

Leidenſchaft ſagen, die ſie ihm einflöße, ſondern nur auf das eindringlichſte ausſprechen, daß ſie ihm jetzt näher ſtehe als jedes andere ſterbliche Geſchöpf; darauf kommt es hier eben an, daß dies von ihr empfunden werde. Amare hätte hier literariſch kalt geklungen, viel intimer mußte das rechte Wort lauten, und ſo ſagt Tito denn le voglio bene, und fährt fort: le voglio bene tanto, eine Steigerung, die, wenn wir le voglio bene mit „ich liebe Dich" überſetzen, wiederum im Deutſchen nicht zu erreichen war. Jeder kennt das Volkslied mit dem Refrain: Ti voglio ben assai, ma tu non pens' a me — wie ſollte dem vollen Umfange nach das deutſch gegeben werden? Welcher Unterſchied waltet zwiſchen assai und tanto? Es ließe ſich erwidern, daß beide Worte hier durchaus dasſelbe ausdrücken und vielleicht täuſche ich mich nur, wenn ich trotzdem einen Unterſchied empfinde. Ti voglio ben assai, heißt abſchließend, ich liebe dich ſehr; ti voglio ben tanto beſagt: ſoſehr, daß — und ein Reſt von Gedanken, der unausgeſprochen bleibt. Wie wir ſagen: ich liebe dich ſo ſehr — keine abgebrochene Phraſe, aber als ſolche zu denken. Vielleicht ſind das alles viel zu fein empfundene Unterſchiede. Der eine Autor aber reizt uns, ſolchen Deutungen nachzugehen, der andere übt dieſen Reiz auf uns nicht aus.

Möglich ſogar, daß ein Italiäner ſagen könnte, es werde hier nach minimalen Effecten von mir geſucht, die vom Dichter nicht beabſichtigt ſeien. Jedenfalls aber wird, wo es ſich um ſo zarte Accente handelt, die Sprache von Autoren erſten Ranges in der Uebertragung ſtets einbüßen. Vielleicht genügt für das rechte Verſtändniß hier nicht einmal die Kenntniß des Italiäniſchen, die langes Studium und lebendiger Gebrauch dem Nichtitaliäner gewähren, ſondern der Leſer müßte ein geborener Italiäner ſein um einem modernen italiäniſchen Autor ganz gerecht zu werden. Dennoch habe ich mich kaum jemals getäuſcht, wo ich das Phänomen erlebte, daß einfache Worte in gewiſſen Fällen ſich mit einem Gedränge von unausgeſprochenen Worten gleichſam umgaben, aus denen nach verſchiedenen Seiten ſich neue Perſpectiven eröffnen. Dichter vermögen Worte in einen Zuſtand von Elektricität zu ver-

ſetzen, daß ſie Funken ſprühen wenn unſere Blicke ſie berühren. Ich erinnere als an den vielleicht höchſten Effect dieſer Art, an Dante's quel giorno più non vi leggiemmo avante. Wie nichtsſagend dieſer Satz und von wie erſchütterndem Inhalte für die, die zu empfinden im Stande ſind, was an Gedanken von dieſen ſieben Worten an dieſer Stelle umſchloſſen wird. Ich will Dante's berühmte Stelle natürlicherweiſe nicht mit irgend einer andern und ſomit am wenigſten mit dem in Vergleich bringen, was Tito der guten Sofia im Dunkeln vor der Hausthüre athemlos ins Ohr ſagt, ſondern ich führe Dante's Verſe hier nur an, um zu beweiſen, wie gewöhnliche Worte durch das, was ihnen der Dichter an umfangreicherer Bedeutung mitgibt, in ihrer Wirkung erhöht werden können.

Dieſe Mitgabe muß einer ganzen Dichtung eigen ſein, wenn ſie ein ideales Ziel verfolgt. Farina ſagt in der Vorrede, die ſeinige wolle nur in einige Falten des menſchlichen Herzens hineinleuchten, in die der Einblick ſelten offen ſtehe. Wir müſſen ſie mit den übrigen Arbeiten des Autors vergleichen, um zu gewahren, welche Aufgaben er ſich diesmal ſtellte und wie er in deren Aufſtellung wie Löſung ſich zu immer höherer Vollendung erhebt. Wir bemerken dieſelbe Sparſamkeit der angewandten Mittel zugleich mit Erreichung desſelben Eindruckes auf unſere Phantaſie bei der Scene der Zuführung des Kindes, welches Mattia, der blinde Großvater, und Sofia in Empfang nehmen. Auch hier nur ein reporterhaft kahler Bericht unbedeutender kleiner Handlungen, aber der Leſer glaubt dabei zu ſein. Man empfängt ein Gefühl des liebevoll vertraulichen, aber, wenn man in die weiteſte Zukunft vorausſehen wollte, frech angelegten Charakters des Kindes. Man ſieht es vor ſich bei ſeiner Krankheit, bei ſeinem Tode, der dann Sofia von dem letzten Scrupel befreit, Tito angehören zu dürfen. In meiſterhaft launigem Tone iſt auch erzählt, wie zu gleicher Zeit die ſchöne Giuditta, nur um reich zu werden, einen reichen Börſenagenten heirathet, einen gutmüthigen, verſpätet jugendlichen Mann, dicht vor Fünfzig, der bei geringen Anſprüchen ſterblich in ſie verliebt iſt. Ueberall nur wenige andeutende Worte. Die Führung der

Novelle auch in der Richtung, daß der blinde alte Mattia endlich dahinter kommt, er sei kein „großer Künstler" und habe sich in Demuth mit dem genug sein zu lassen, was ihm an Glück und Zufriedenheit trotzdem zu Theil werde, ist vortrefflich. Nur reiche Lebenserfahrung, verbunden mit natürlicher, großer Güte des Herzens konnten einen Schriftsteller befähigen, diese, fast möchte man sagen: gleichgültigen Lebenserfahrungen so freundlich zu ihren feinsten Wurzeln zu verfolgen und vor uns auszubreiten. Ich wüßte auch unter den heutigen Schriftstellern — (ich würde Claude Tillier, den in Frankreich so gut wie unbekannten größten französischen Humoristen ausnehmen, wenn er nicht bei jungen Jahren lange schon gestorben wäre) — keinen, dem wehmüthiges Lächeln hervorzurufen gegeben wäre wie Salvatore Farina. Wie eine leichte Lasur bringt er den Hauch dieser Stimmung hier und da über Theile seiner Erzählung. So, wie er Tito's unschuldige List beschreibt, am Neujahrstage durch Zumischung von Karten aus früheren Jahren seinem nur durch Tasten die Dinge erkennenden Vater das Gefühl zu schaffen, ein unvergessener, von Leuten hohen Ranges noch aufgesuchter Mann von Ruf zu sein. Und wie Mattia in unschuldiger Prahlerei sich die abgegebenen Visitenkarten vorlesen läßt, und der alte Salvi, Sofia's Vater (resignirt ehrgeiziger und verkannter Maler auch er seines Zeichens), nicht begreifen kann, daß Leute, die schon vor zwei Jahren gestorben seien, jetzt noch bei Mattia Neujahrsvisiten abstatten. Und wie zartfühlend Mattia dann vor Tito verbirgt, daß er den frommen Betrug entdeckt habe, sich für sein Theil aber das Seinige daraus zu ziehen weiß. Oder wie Salvi selbst endlich einmal an einen Fremden, der im Hotel Manin wohnt, ein Bild verkauft hat und wie er den Glücksfall in bescheidenem Selbstgefühl seinen Töchtern mittheilt, mit dem Entschlusse zugleich, dem Gemälde nun noch, ehe er es aus den Händen gebe, einige letzte Meisterstriche zuzufügen, und wie die beiden Mädchen sich still sofort verständigen, dies müsse durchaus verhindert werden. Und wie klug und siegreich sie den Vater dann auch von der Idee abbringen, sein (älteres) Werk ohne diese letzte Vollendung abzuliefern. Oder wie, nachdem

Giuditta und auch Sofia endlich verheiratet ſind und der alte Salvi dem armen Tonio, der weder die eine, noch die andere bekommen hat, das nun unbenutzte Zimmer der Mädchen vermiethet, und wie er ihm beim erſten Abend ſagt, dies ſei Giuditta's und dies daneben Sofia's Bette: Tonio könne ſich legen in welches er wolle. Und wie der Schulmeiſter, endlich in Sofia's Bette ausgeſtreckt, aus der ihn umgebenden Finſterniß in das runde Manſardenfenſter hineinſieht, das, ihm gerade gegenüber, ein paar Dutzend Sterne ihm in die Augen leuchten läßt. Es iſt nicht ſo leicht, ein Zimmer ſo zu beſchreiben, daß man ſich wirklich darin empfindet. Ein Zimmer hat ſeinen beſonderen Geruch, iſt oft ein bischen zu hoch oder zu niedrig, zeigt, wenn Nachts die Laternen die Fenſterkreuze durcheinander oben an die Decke malen, wunderliche Konſtellationen ſchwachheller Flächen und Linien, oder läßt Ecken von Bilderrahmen im Halbdunkel ſchimmern und erweckt Gefühle von Behaglichkeit. Direkt läßt ſich das nicht beſchreiben, ein Schriftſteller deutet die Dinge unmerklich an: plötzlich ſieht man Alles vor ſich als ſei man Jahre da aus und eingegangen. Dieſes Schlafzimmer der Mädchen mit dem runden Fenſter kennt man gleich wie ſein eigenes. Schon früher hat der Dichter Sofia in ängſtigenden Gedanken im Dunkel da ſitzen und lauſchen laſſen, ob vom Lärm der Straße nicht ein Ton herausdröhne, oder ob nicht das alte Bild ihrer ſeligen Mutter, ſei es auch nur durch das leiſeſte Kniſtern, zu erkennen gebe, was nun zu thun oder nicht zu thun ſei. Salvatore Farina weiß uns, wohin er uns führt, heimiſch zu machen. Und wenn man nachforſcht, wie ihm das gelungen ſei, findet ſich nichts Beſonderes.

Damit dies Alles möglich würde, bedurfte es für Farina's Dichtungen eines feſten provinzialen und ſtädtiſchen Grund und Bodens, dem die Ereigniſſe und Menſchen entwüchſen. In der geſammten Reihe ſeiner Dichtungen repräſentirt er das, den deutſchen Reiſenden manchmal ſo glänzend, manchmal aber auch ſo ungemüthlich anmuthende Mailand, die reiche Stadt, in der das italiäniſche Leben heute am geſundeſten ſich manifeſtirt. Rom iſt die politiſche Hauptſtadt Italiens, der ein Wuſt von Bildung und

Rohheit, ein Knäuel von gemeinen und edeln Intereſſen, und die ungeheure Bewegung der zufällig hier zuſammengewehten energiſchſten Elemente Italiens die Ruhe nicht gewährt, deren es für geiſtige Production ächter Art bedarf. Auch dem oberflächlichen Lärmmacher kann es hier wie in Paris oder Berlin gelingen, ſich für den Moment Gehör zu verſchaffen. Florenz iſt die ſüße claſſiſche Schwätzerin, die ſich das ewige Märchen von ihrer eigenen literariſchen Größe wiederholt: in Florenz ſchreibt man literariſch am wohlklingendſten, hat am wenigſten aber zu ſagen, als würden dieſe ſanften Sätze nicht nur Lebenden vorgetragen, ſondern zugleich längſt dahingegangenen Generationen in ihre Grabſtätten hineingeflüſtert. Mailand iſt der Ort, wo Italien am friſcheſten arbeitet und am geſundeſten denkt. Ohne Zweifel darf die „Perſeveranza“ als das vernünftigſte italiäniſche Blatt gerühmt werden. Mailänder und Mailändiſche Frauen beleben Farina's Erzählungen, Mailänder Geſpräch und Geſchwätz klingt uns daraus ans Ohr, die lombardiſche Ebene und die Riviera ſind der Schauplatz ihrer Erlebniſſe. Dieſe Mailänder und Lombarden unſeres Dichters ſind anders geartet als die Bewohner der ſüdlichen Theile der Halbinſel. Ihr Land iſt nicht durch das umſchließende Meer auf ſich beſchränkt, ſondern mit dem feſten Kerne Europa's dicht verbunden. Sie arbeiten anhaltender. Sie wiſſen nichts von claſſiſchen Vergangenheiten. Sie grenzen an germaniſches Land und es zeigen ſich, wo wir einander berühren, gemeinſame Intereſſen und gemeinſames Verſtändniß. Es iſt kein Zufall, daß Salvatore Farina's Werke in Deutſchland ſo gern geleſen werden. Faſt wird einem zu Muthe, als hätten ſeine idealen Figuren mehr als über die Hälfte Deutſches Blut in den Adern. Vielleicht iſt dies der Grund auch, warum Farina's Ruhm in Rom und Toscana weniger Gedeihen findet als bei uns. Die Tiefe der Empfindung, die er ſeinen Geſtalten verleiht, die Unfähigkeit, die ſie oft befällt, Worte für ihre Gefühle zu haben, die Zurückhaltigkeit, die Freude am Innern des Hauſes, der Genuß am Leben der Bäume und Blumen ſind Eigenthümlichkeiten, die ſie mit den Römern und Florentinern nicht theilen, welche in der blühenden und grünenden

Natur mehr das Decorative im Ganzen bewundern, ohne den feineren Unterſchieden der Erſcheinungen gerecht zu werden. Dieſe Anſchauung tritt ſchon bei Dante, Raphael und Michelangelo als Repräſentanten des mittleren Italiens hervor. Das Detail entging ihnen nicht, bei der Darſtellung der Dinge aber ordnen ſie es dem Allgemeinen unter. Nirgends haben Raphael oder Michelangelo Blumen angebracht, die etwas von botaniſcher Vorliebe bezeugten, nirgends bei Gewändern den Stoff, aus dem ſie beſtehen, oder bei Händen und Füßen ihrer Figuren individuelle Eigenthümlichkeiten hervortreten laſſen. Nirgends auch hat Dante etwas von dieſer Kleinbeobachtung, ſo ſcharf realiſtiſch ſeine Beobachtungen ſowohl als auch die Worte ſind, in denen er ſie niederlegt. Dagegen Lionardo, dem Mailand die letzte Entwicklung gewährte, hat dieſen Zug nach naturwiſſenſchaftlicher Treue, dem er ſich, in ſeinen Zeichnungen zumal, in überraſchender Weiſe zuweilen hingibt. Sollte zu Lionardos Zeiten ſchon dieſe Art, die Dinge zu betrachten und darzuſtellen, den Bewohnern der Poebene im Blute gelegen haben? — die miniaturhafte Wiederholung deſſen, was die feinſten Adern des natürlichen Wachsthums dem liebevollen Blicke gewähren? Werden zukünftige Phyſiologen in dem Auge der Nationen und ſogar der einzelnen Provinzialen eines Landes Unterſchiede des Baues und der Nerventhätigkeit nachweiſen, die dieſe Verſchiedenheit als nothwendige und konſtante Faktoren erklären? Sicherlich fungiren die Sehorgane eines Deutſchen anders als die eines Italiäners. Farben und Linien ſtellen ſich den Blicken je nachdem ſchwächer oder ſtärker dar und die Unterſchiede der Werke der bildenden Künſte ſind hieraus zu erklären. Und die Verſchiedenheit der Schulen innerhalb Italiens und Deutſchlands geht auch auf ſolche Differenzen zurück. Ein venetianiſches Auge ſah anders als ein florentiniſches, und Rubens anders als Dürer. An die zarte Ausführung der Dürerſchen Kupferſtiche erinnert Salvatore Farina's Manier zuweilen. Dürer's „Hieronymus im Gehäuß“ wäre ein Werk, das ſeinem Sinne entſpräche: ſonntägliche Ruhe mit Sonnenſchein im Zimmer. Stille eines Winterabends oder einer Frühlingsnacht weiß er wunderbar zu ſchildern, wo man eine Nach

tigal ſchlagen hört, ohne daß davon geſchrieben worden wäre. Auf ganz leiſen Sohlen wandeln die Gefühle oft, die er ſchildert, durch die Menſchenſeele.

Er hat keine Tendenz in ſeinen Schriften, obgleich er es manchmal uns einreden möchte. Er will immer auf das hinaus, was gut und ſchön und friedlich iſt. Das Verderbte ſtellt er nur als Abweſenheit des Guten dar, das verſteckt immer da iſt und den Hintergrund bildet, von dem die Dinge ſich abheben. Er will, auch wo er das Schreckliche ſchildert, kein Erfinder erſchütternder Ereigniſſe ſein, ſondern nur ein freundlicher Berichterſtatter. Er erinnert an Dickens, der auch der gute Freund ſeiner Geſchöpfe iſt und der eines jeden ſeiner Leſer ſein möchte. Salvatore Farina würde ſich ſcheuen, denen, die ſeine Schriften etwa leſen möchten, auch das Geringſte vorzuſetzen, das der inneren Wahrhaftigkeit entbehrte. Ich glaube, daß dies Element des wirklichen Daſeins, das er ſo durchdringend beobachtet und ſchildert, ſeinen Werken Dauer verleihen wird. Es liegt etwas Jugendliches in ihnen, das langes Leben verſpricht.

Wie oft freilich hat ſolcher Anſchein ſich als Täuſchung erwieſen. Die ganze ungeheure Dorfgeſchichtenliteratur, von deren „hiſtoriſcher Miſſion" einſt geſprochen wurde, löſt ſich auf in den künſtlich erzeugten Anſchein einer Exiſtenz, die niemals war und niemals ſein kann. Die Verbrecherliteratur, die, zu derſelben Epoche etwa, aus dem Vorbilde der Sue'ſchen „Geheimniſſe von Paris" herausgeſponnen wurde, hat ebenſowenig realen Untergrund gehabt. So fein ausgearbeitete Schurken bringt die Natur nicht hervor, deren Modellirhölzer ganz anders arbeiten. Und ſo wird ſich vielleicht auch einmal herausſtellen, daß Turgenieff's und ſeiner Schule angefaulte ruſſiſche Nationalfiguren einen größeren Prozentſatz an Pariſer Salonblut in den Adern haben, als man heute noch ausſprechen darf. Sollte die Bewohnerſchaft des ruſſiſchen Reiches wirklich in einzelnen Exemplaren ſo viel Geiſt und ſo viel blank ausgemünzte Verderbtheit liquide haben? Die ruſſiſchen Dichter haben früher mehr Byron, und heute mehr Balzac in ſich aufgenommen, als wir in Anſchlag bringen. Wird jemals

aber behauptet werden, Goldsmith's Vikar of Wakefield sei nicht ein treues Abbild englischen Daseins, oder Dickens, dieser geniale Phantast, lasse, was Wahrheit und Wirklichkeit anlangt, etwas zu wünschen übrig?

Es gibt eine liebevolle Beobachtung der Menschen und der Dinge, die nicht veraltet. Der klargeschliffene Spiegel einer Künstlerseele fängt Menschen und Dinge auf, und aus den Abbildern dieser Bilder entsteht ein Kunstwerk. Ein Künstler, der Bleibendes schafft, hat keine Absichten. Er ist kein Professor, der etwas erklären oder beweisen will. Ein Drang und eine Fähigkeit unbekannter Herkunft nöthigen ihn zur Arbeit und gewähren die Mittel dazu. Die Resultate solcher Arbeit, die in bester Qualität zu schaffen nur wenigen vergönnt sein kann, gehören zum allgemeinen nationalen Reichthume und ihr innerer Besitz ist für Jedermann vortheilhaft.

Mir scheint, als würden Salvatore Farina's Erzählungen unter die Zahl dieser Arbeiten später einmal aufgenommen werden. Ob meine Vermuthung zutreffe, kann heute nicht entschieden werden. Viele Autoren erleben nicht, daß ihr definitives Gewicht festgestellt wird. Unser Neujahrsgruß an den Dichter lautet: möge Salvatore Farina in vielen folgenden Werken seinen Landsleuten und uns zeigen, wie weit das Reich der Phantasie sei, das er beherrscht, im Vergleich zu den schönen und großen Provinzen, die er uns daraus bis jetzt erschlossen hat.

Erschien in der Nationalzeitung vom 5. Januar 1888.

XV.

Das Denkmal Kaiſer Wilhelms I.

Große künſtleriſche Unternehmungen, die nahe bevorſtehen, ſchlagen an die Phantaſie des Volkes. Viele fühlen ſich zur Mitarbeit berufen. Es iſt dieſer Eifer natürlich und entſpringt, bewußt oder unbewußt, dem Gefühl, daß Generationen und Epochen in den nachkommenden Zeiten nach dem beurtheilt werden, was ſie an Bauwerken und Statuen hervorgebracht haben. Der Ruhm oder Unruhm dieſer Schöpfungen, die als die freiſten und natürlichſten Aeußerungen des nationalen geiſtigen Vermögens daſtehen, fällt dann auch auf die zurück, die nichts mit ihnen zu thun haben konnten. So mag, da der neue Dom und das Denkmal Kaiſer Wilhelms I. jetzt ſich erheben ſollen, dem Einzelnen unverwehrt ſein, ſich auszuſprechen. Wie ſollte der ſich nicht gleichſam als betheiligt an dieſem Denkmal betrachten, der den Kaiſer geſehen und gekannt und dem ſeine Geſtalt unauslöſchlich in die Seele geprägt ſein muß? Wem wäre ſie das nicht? Der Verfaſſer dieſes Aufſatzes aber fühlt ſich auch deshalb berechtigt, ſeine Stimme zu erheben, weil er ſich viele Jahre mit den Werken Schlüter's und Schinkel's beſchäftigt hat und beſchäftigen mußte. Auf die Gedanken dieſer beiden Architekten Berlins möchte er, daß jetzt zurückgegangen werde.

Berlin hat zwei große Umgeſtaltungen erlebt: unter dem erſten Könige Preußens durch Schlüter, und nach den Freiheitskriegen durch Schinkel. Beidemale war der Anſchein der Stadt den veränderten Verhältniſſen anzupaſſen. Von beiden Architekten wurde Größeres geplant als zur Ausführung gekommen iſt. Schlüter legte außerhalb des eigentlichen Berlins jenſeits der Brücke, die er baute, eine neue königliche Reſidenz an. Schinkel dagegen ſetzte mehr ſich ſelbſt im Stillen die Aufgabe, die Stadt, die ein

umfangreiches Areal bedeckte ohne es auszufüllen, anſchaulicher und prächtiger erſcheinen zu laſſen. Er bemächtigte ſich ihrer Häuſer, Straßen und Plätze im Geiſte und hoffte ihren Eindruck zu ſteigern. Seine großartigſten Projekte liegen nur in ſeinen Skizzen vor. Im Alten Muſeum, der Bauſchule, der Brücke und dem Palais des Grafen Redern hat er ſeine wirkſamſten Bauten geſchaffen, Werke, die heute noch als einzig in ihrer Art daſtehen.

Hätte Schinkel gedurft, ſo zweifle ich nicht daran, daß er auch Schlüter's Pläne durchzuführen geſucht haben würde. Am bequemſten bietet ſich, was Schlüter gewollt hat, in dem Holzſchnitte, welcher das Titelkupfer zu Woltmann's Baugeſchichte von Berlin bildet, übrigens auch ſonſt oft reproduzirt. Man bewundert die Einfachheit und Grandioſität des Projektes. Die Kurfürſtenbrücke, heute an der einen Ecke des Platzes in dieſen einmündend, ſollte auf deſſen Mitte zuführen, der Platz alſo ſich nach links hin, dem königlichen Marſtalle zu, ebenſoweit ausdehnen als bis zum Schloſſe. Der Brücke gegenüber, an der Stelle, wo früher die Stechbahn ſtand, und die heute das ſogenannte Rothe Schloß ausfüllt, ſollte der Dom ſich erheben, ſo daß die Brücke über den weiten Platz hinüber gerade auf ſeine mittlere Thüre losging.

Wir haben vor Augen, was durch Bebauung der einen Hälfte des Schloßplatzes aus ihm geworden iſt. Wer hätte zu Schinkel's Zeiten daran gedacht, ihm die Größe zu geben, auf die er Anſpruch hatte? Schinkel aber empfand, was dem Schloſſe nach dieſer Seite ſowohl als nach der Schloßfreiheit hin genommen worden war und ſuchte es ihm nach der dritten Seite hin zu ſchaffen. Von den Linden aus führte er eine prachtvolle Brücke auf einen Platz, den Luſtgarten, dem er durch das Alte Muſeum ſeinen Abſchluß gab. Von dieſer Brücke aus fällt der Blick auf die Bauſchule, auf das Zeughaus und bringt zu den Linden hinab. Soll heute etwas geſchehen, um Berlins dritter Umgeſtaltung, aus der Hauptſtadt Preußens in die des Deutſchen Reiches, mit wirkſamen Gedanken zu Hülfe zu kommen, ſo bietet ſich immer noch die Ausführung des Schlüter'ſchen Projektes dar, auf deſſen Grundlage der

Schloßplatz in ſeinem echten Umfange hergeſtellt und der Dom dahin gebracht würde, wo Schlüter ihn erbauen wollte.

Die neueſte hiſtoriſche Erhöhung Berlins iſt bisher nur in einem koloſſalen Anſchwellen der Gebäudemaſſen nach außen und in einer faſt ebenſo ſtarken Verdichtung nach innen zur Erſcheinung gekommen. Schon drängt ſich die Nothwendigkeit einer Entlaſtung der inneren Stadt auf, deren Höfe und Gärten zugebaut und deren Wohnſtätten durch Umbau und aufgeſetzte Stockwerke zum Theil auf mehr als das doppelte Volumen gebracht worden ſind, während die friſche Luft und der freie Hauch der Natur von außen her durch immer dichter ſich umherlegende neue Stadtviertel zurückgedrängt werden. Theoretiſch iſt längſt feſtgeſtellt, wohin dies Zuſammenpreſſen der Bevölkerung über- und nebeneinander führen müſſe. Aber nicht bloß um das Hygieniſche handelt es ſich. Zu was für Männern und Frauen ſollen ſich ihrer Denkweiſe nach die Kinder entwickeln, die in dieſer ſteinernen Einöde aufwachſen? Man ſehe das Album durch, das zum Beſten der Ferienkolonien kürzlich herausgegeben worden iſt: welche beredten, aus dem Herzen kommenden Anerkennungen ein und derſelben Wahrheit in immer neuen Wendungen ausgedrückt: daß friſche Luft und Bäume den Kindern unentbehrlich ſeien. Die paar hundert kranken Kinder aber, aus ſoviel Tauſenden ausgewählt, um auf ein paar Wochen im Jahre in die freie Natur geführt zu werden, kommen neben den geſunden, denen dieſe Wohlthat durch kein Mittel verſchafft werden kann, gar nicht in Betracht. Ich, wenn ich in einer dieſer Straßen aufgewachſen wäre, in einem dieſer Keller, in die keine Sonne dringt, würde mich zu allem Natürlichen im Gegenſatze empfunden und das unauslöſchliche Gefühl in meine ſpäteren Jahre mit hineingetragen haben, es ſei gegen das Beſtehende Oppoſition zu machen. Alles, was jetzt für Berlin geſchehen kann, ſollte zumeiſt in dem Sinne geſchehen, der innerſten Stadt freie breite Straßen und mit Bäumen beſetzte große Plätze zu ſchaffen, auf denen die Kinder und alten Leute, die Kranken und die Geſunden, die Maſſe der Bevölkerung, die an ihre Wohnungen gebunden iſt, friſche Luft einathmen und in die Wolken ſehen und im Sommer den Schatten

und im Frühling den Duft der kommenden Blätter genießen können. Es genügt nicht, auf dieſem und jenem engen Platze ein paar Gartenanlagen ausführen zu laſſen.

Die Augen Deutſchlands ſind auf die Reſidenz des Kaiſers gerichtet, die Stadt, in der das Parlament tagt, unſere höchſten Beamten arbeiten und die vornehmſte geiſtige Arbeit gethan wird. Von allen Seiten ſtrömen die Leute herzu, um die Stadt kennen zu lernen, die für das Volk ſo große Bedeutung hat. Sie müſſen ein Gefühl von Deutſcher Macht und Größe mit nach Hauſe nehmen, das für den Beſtand des Reiches wichtiger iſt als man denkt. Nicht blos das kommt hier in Betracht, was die Pracht und Schönheit Berlins anlangt, ſondern auch was ſtädtiſches Weſen betrifft. Welchen Ruhm haben Waſſerleitung und Kanaliſation der Stadt über die ganze Welt hin verliehen! Es wird, nachdem dieſe Aufgaben erledigt worden ſind, die Luftfrage ſich von ſelbſt auf die Tagesordnung bringen.

Wenn der neue Dom und das Denkmal Kaiſer Wilhelm's I. heute errichtet werden, an welcher Stelle es auch ſei, ſo müſſen ſie der ganzen Welt das Geſtändniß abnöthigen, ſchöner und würdiger habe nicht verfahren werden können. Ganz Deutſchland erbaut für ſich dieſe Kirche, alle Konfeſſionen ohne Unterſchied. Vor Jahren iſt der Kölner Dom in dieſem Geiſte vollendet worden. Es wurde nicht gefragt, ob proteſtantiſcher oder katholiſcher Gottesdienſt darin gehalten werden ſollte; man ſah ein Symbol der Größe und Einheit Deutſchlands in ihm und brachte die Mittel auf. Der neue Dom wird die Stätte ſein, in der die Inhaber und die Vertreter der höchſten vaterländiſchen Macht ſich zu feierlichem Gottesdienſte vereinigen. Der enge Raum, der heute für den Dom übrig bliebe, wenn man ihn errichten wollte wo der heutige Dom ſteht, ſcheint nicht zu genügen, ihn frei hinzuſtellen. Die Kaiſerſtraße beeinträchtigt den Bau, der zu ſehr nach der Seite des Muſeums hin gedrängt werden müßte.

Würde auf Schlüter's Projekt zurückgegangen, ſo müßten die Schloßfreiheit und das rothe Schloß beſeitigt werden. Von Schinkel's Brücke aus geſehen, böte ſich dann ein prachtvoller Anblick

Zwiſchen Schloß und Bauſchule läge ein vom Fluſſe durchſchnittener weiter Raum. Der in Form eines griechiſchen Kreuzes, mit vier Façaden, aufgeführte Dom bildete mit einer dieſer Façaden den Hintergrund, rechts erhöbe ſich die Bauſchule, links das kaiſerliche Schloß, um als Architektur jetzt erſt den Rang zu empfangen, der ihm gebührt. Sicherlich würde die Statue Kaiſer Wilhelms I. vor dem Triumphbogen des Schloſſes ſich erhebend eine würdige und ſchöne Aufſtellung gewinnen; noch ſchöner und würdiger aber ſtände ſie in der Mitte des neuen Schloßplatzes, ſo daß die Kurfürſten-Brücke auf ſie zuführte.

Es ſoll, um den Unterſchied beider Aufſtellungen zu bezeichnen, folgende Beobachtung ausgeſprochen werden.

Die Mitte der Façade unſeres Rathhauſes weiſt zwei Niſchen mit Bildſäulen preußiſcher Herrſcher auf. In einer derſelben ſteht eine vorzüglich ausgeführte koloſſale Statue Kaiſer Wilhelm des Erſten. Warum ſpricht Niemand von dieſer Geſtalt als einem den Kaiſer darſtellenden Monumente? In die Mitte eines freien Platzes gebracht würde ſie gewiß ſo wirken; da, wo ſie jetzt ſteht, wird ſie vom Gebäude gleichſam aufgeſogen, zu deſſen ſtatuariſchem Schmucke ſie gehört.

Statuen aber werden nicht bloß dann aufgeſogen, wenn ſie der Architektur unmittelbar einverleibt worden ſind, ſondern auch wenn ſie als etwas für ſich Beſtehendes zu den von einem Gebäude regierten architektoniſchen Elementen gehören.

Vergleichen wir die den Maaßen nach gleichwerthigen Reiterſtatuen Friedrich Wilhelm des Dritten, auf dem Platze zwiſchen Schloß und Muſeum, und die Friedrich Wilhelm des Vierten, vor der Nationalgalerie. Ohne Zweifel ragt die letztere höher empor als jene und ſteht beinahe ſichtbarer da. Warum wird gleichwohl Niemand in ihr ein Friedrich Wilhelm dem Vierten gewidmetes eigenes Monument erblicken? Weil ſie trotz ihrer günſtigen Stellung von der Architektur der Nationalgalerie aufgeſogen wird, als deren integrirender Theil ſie erſcheint, während Friedrich Wilhelm des Dritten Standbild unabhängig von den umliegenden Gebäuden ganz auf ſich beruht. Das iſt der Grund, daß man Schil-

lers Standbild nahe dem Schauſpielhauſe hin mit einer Hülle von hohem lebendigen Grün umgeben hat: es geſchah, weil ohne dieſe Iſolierſchicht die Statue von Schinkel's Architektur, in deren idealen Machtbezirke ſie ſteht, aufgeſogen worden wäre.

Aus demſelben Grunde verlieren die beiden Humboldtſtatuen einen Theil ihrer Wirkung, ſowie die beiden Feldherrenbilder rechts und links neben der Neuen Wache, zu der ſie in zu naher, architektoniſcher Verwandtſchaft ſtehen, während Blücher gegenüber, abſolut unabhängig von den beiden Gebäuden, zwiſchen denen er ſich erhebt, ſeine eigene, ideal abgeſchloſſene Stellung hat.

Nun denken wir uns den auf der Brücke ſo glücklich iſolirten großen Kurfürſten vor dem Triumphbogen des Schloſſes am Ufer des Fluſſes aufgeſtellt, oder Friedrich Wilhelm des Dritten, oder Friedrich des Großen Denkmäler an dieſer Stelle: wir glauben, es würde, auch wenn man für dieſe Werke ein Halbrund in den Fluß hineinbauen wollte, die ungeheure Maſſe des Schloſſes ſie um einen Theil ihrer Wirkung bringen. Die Statuen würden, in den idealen Bezirk des großartigen Gebäudes fallend, ihm zuwachſen, wie die Friedrich Wilhelm des Vierten der Nationalgalerie, und ſelbſt wenn man Bäume pflanzen wollte wie bei Schiller, würde die Uebermacht des durch die Kuppel hier in ſeiner Raumwirkung verſtärkten Schloſſes ihre auffaugende Wirkung behalten.

In der Mitte des zu ſeiner vollen Größe ausgedehnten Schloßplatzes dagegen würde die Statue des Kaiſers ganz auf ſich beruhen. Hierüber wäre noch viel zu ſagen, wenn wir die Statuenſtellungen anderer Städte in Betracht zögen. —

Oft haben bedeutende Städte, wenn ſie ſich nach außen vergrößerten, im Inneren freie Plätze zu ſchaffen geſucht. Wir leſen die Urkunden noch, wie in Florenz, auf der Grenzſcheide des 13. und 14. Jahrhunderts, die Häuſer zuſammengekauft wurden, um den Platz zu ſchaffen, an dem man den Regierungspalaſt und die Loggia dei Lanzi aufführte und der heute noch das Centrum der Stadt bildet. Wir ſehen, wie Mailand heute, im Begriffe ſich ringsum zu vergrößern, vor dem Dome den wundervollen Platz

neu geſchaffen hat, von dem man glauben möchte, er habe niemals der Stadt fehlen können. Der neue Platz am kaiſerlichen Schloſſe mit dem Standbilde des Kaiſers würde von nun ab die Mitte von Berlin und die erſte That der kaiſerlichen Stadt ſein.

Florenz, den 20. November 1888.

Erſchien mit der Unterzeichnung B. K. F. (Berliner Kunſtfreund) in der Nationalzeitung vom 25. November 1888.

Von demſelben Verfaſſer ſind früher erſchienen:

Zehn ausgewählte Eſſays

zur

Einführung in das Studium der Neueren Kunſt.

2. verm. Aufl. 8 M., geb. 9 M.

Inhalt: Die Venus von Milo. — Raphael und Michelangelo. — Carlo Saraceni. — Albrecht Dürer. — Goethes Verhältnis zur bildenden Kunſt. — Jacob Asmus Carſtens. — Berlin und Peter von Cornelius. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Schinkel. — Ernſt Curtius über Kunſtmuſeen. — Anhang: Mariä Himmelfahrt von Tizian. — Zwei neue Gemälde von Arnold Böcklin. — Daniel Chodowiecki's Künſtlerfahrt im Jahre 1773. — Der Geburtstag Raphaels. — Raphael und das Neue Teſtament. — Italieniſche Porträtbüſten des Quattrocento. — Die Standbilder Alexanders und Wilhelms von Humboldt vor der k. Univerſität zu Berlin. — Regiſter.

Fünfzehn Eſſays.

Erſte Folge.

3. verm. Aufl. 9 M., geb. 10,50 M.

Inhalt: Voltaire und Frankreich. — Friedrich der Große und Macaulay. — Goethe in Italien. — Schiller und Goethe. — Goethe und die Wahlverwandtſchaften. — Goethe und Suleika. — Goethe und Luiſe Seidler. — Heinrich von Kleiſts Grabſtätte. — Lord Byron und Leigh Hunt. — Alexander von Humboldt. — Schleiermacher. — Herrn von Varnhagens Tagebücher. — Gervinus. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Ralph Waldo Emerſon. — Anhang.

Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.

Herman Grimm:

Neue Essays über Kunst und Litteratur.

372 S. gr. 8. 3 M.

Über Künstler und Kunstwerke.

Erster Jahrgang. Mit fünf Photographien. 238 S. gr. 8. 6 M. Zweiter Jahrgang. Mit zehn Photographien. 266 S. 6 M.

Holbeins Geburtsjahr.

Kritische Beleuchtung der von den neusten Biographen Holbeins gefundenen Resultate.

26 S. 8. 0,75 M.

Rede auf Schinkel.

Gehalten vor der Festversammlung des Architektenvereins zu Berlin, den 13. März 1867.

32 S. gr. 8. 0,75 M.

Das

Reiterstandbild des Theodorich zu Aachen

und das

Gedicht des Walafried Strabus darauf.

VI, 94 S. gr. 8. 2,50 M.

Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.

Fünfzehn Essays.

Neue Folge.

8,60 M., geb. 10 M.

Inhalt: Der Maler Wiertz. — Schinkel als Architekt der Stadt Berlin. — Rauchs Biographie von Friedrich Eggers. — Die Ruinen von Ephesus. — Athenische Todtenkrüge. — Die Galerien von Florenz. — Engel und Liebesgötter. — Das Theater des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig. — Shakespeares Sturm in der Bearbeitung von Dryden und Davenant. — Alfieri und seine Tragödie Mirra. — Hamlets Charakter. — Raphaels eigene Bildnisse. — Die beiden Holbeinschen Madonnen zu Dresden und Darmstadt. — Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein. — Cornelius und die ersten fünfzig Jahre nach 1800.

Fünfzehn Essays.

Dritte Folge.

8 M., geb. 9,50 M.

Inhalt: Vorbemerkung. — Ralph Waldo Emerson. — Fiorenza, Anmerkungen zu einigen Gedichten Dantes und Michelangelos. — Raphaels Schule von Athen. — Michelangelos Sarkophage in der Sakristei von San Lorenzo. — Raphaels Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum. — Zwei Stiche von Friedrich Weber: 1. Tizians Irdische und Himmlische Liebe. 2. Holbeins Porträt des Erasmus von Rotterdam. — Die Entstehung des Volksbuches vom Dr. Faust. — Ralph Waldo Emerson über Goethe und Shakespeare. Übersetzt aus dem Englischen: 1. Goethe, der Schriftsteller, 2. Shakespeare, der Dichter. — Bettina von Arnim. — Die Brüder Grimm: 1. Wilhelm Grimm. 2. Jakob Grimm. 3. Ludwig Emil Grimm. — Rauchs hundertjähriger Geburtstag. — Anselm Feuerbach. — Zwei Dürersche Kupferstiche. — Raphaels Galatea in der Farnesia zu Rom. — Raphaels erste Zeiten. — Register über alle vier Bände.

Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh.

Die deutsche Heldensage.

Von

Wilhelm Grimm.

Dritte Auflage von Reinh. Steig. XXIX, 536 S. gr. 8.
Geh. 8 M., geb. 10 M.

Deutsche Grammatik.

Von

Jacob Grimm.

Erster Teil. 2. Ausg. besorgt durch Wilh. Scherer. XXI, 992 S. 18 M. — Zweiter Teil. Neuer vermehrter Abdruck besorgt durch Wilh. Scherer. XIV, 992 S. 18 M. — Dritter Teil, erste Hälfte besorgt durch Gustav Roethe und Edward Schröder. 384 S. Preis des ganzen dritten Teils 15 M. — Der vierte Teil ist in Vorbereitung.

Deutsche Mythologie.

Von

Jacob Grimm.

Vierte Ausgabe besorgt von Elard Hugo Meyer. Drei Bände.
XLII, 1044; VI, 540 S. gr. 8. à 12 M.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00902 2693
UNIV. OF MICH.
NOV 14 1924
BOUND